publicación de
cine universitario

film

revisión 1952 alf sjöberg
Cine y teatro Estrenos 1953
una votación: mejores films del mundo

10
DICIEMBRE 1952
montevideo

y ahora

CLICK!

ex Casa Valentin

FOTO CINE OPTICA

Atención profesional para el aficionado

Teléfono: 8 67 59

Av. Gral. Rondeau, 1517

lettres de france

JUNCAL, 1397

Todas las novedades en libros de arte

Boyer Fr.	Jeux Interdits
LE Prat Th.	Autres visages d'acteurs
Baty G.	Vie de l'art théâtral
Touchard P. A.	L'amateur de théâtre
— —	L'Art du Ballet
WOLFFLIN W.	Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art
Larkin O.	L'art et la vie en Amérique
— —	Histoire de la peinture espagnole / de Velasquez à Picasso
Malraux	Vermeer de Delft
— —	La Peinture Etrusque
Courthion P.	Dufy
Cocteau J.	Le chiffre sept
Ponge Fr.	L'araigne
Adéma M.	Guillaume apollinaire le mal aimé
	etc... etc...

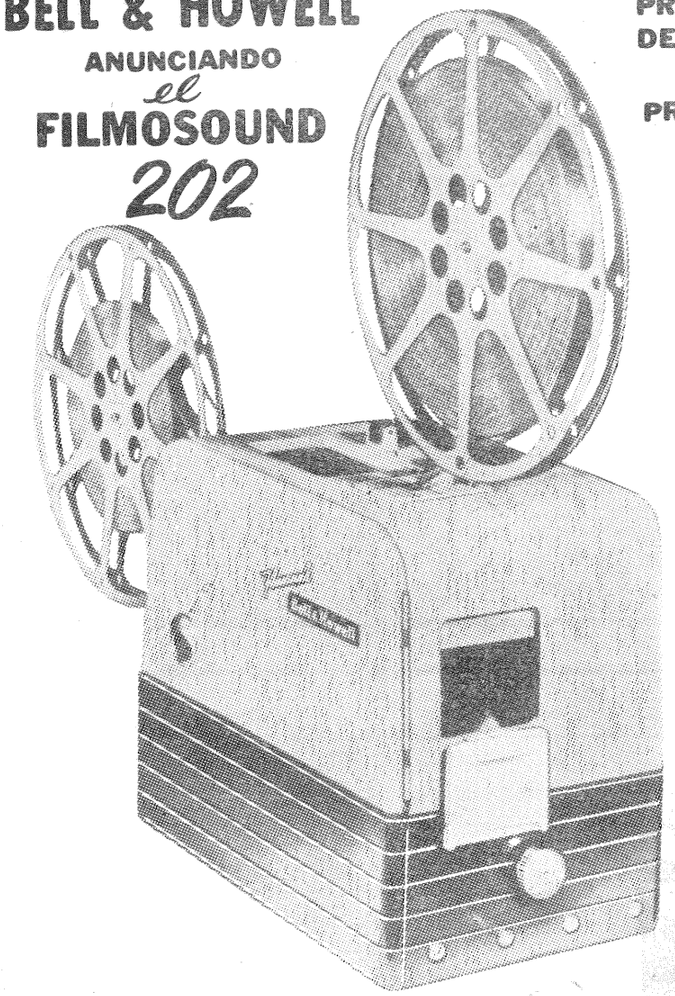
regale libros para las fiestas

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

BELL & HOWELL

ANUNCIANDO el **FILMOSOUND 202**

PROYECTOR SONORO DE 16mm. QUE GRABA SUS PROPIAS PELICULAS



GRABANDO CON EL FILMOSOUND 202

¡TAN FACIL COMO SINTONIZAR EN SU RADIO!

BELL y HOWELL le brinda lo más grande invento en el campo de la cinematografía desde el advenimiento del cine sonoro..... el FILMOSOUND 202..... un proyector para 16 mm que **graba el sonido sobre la película** durante la proyección **reproduciendo inmediatamente** después de grabado

¡Sus películas mudas convertidas en **sonoras**!... toda su filmoteca, ganando en interés y amenidad, las películas sobre sus negocios, así como las educacionales, encuentran nuevas y más vastas aplicaciones tan pronto Vd le adicione su propia **personalidad**, mediante la grabación de su voz en un FILMOSOUND 202

Envíe sus películas a Bell y Howell para tratarlas con el procedimiento SOUNDSTRIPE.

Enhebre l apelícula en el FILMOSOUND 202 como en un Filmosound corriente

Conecte el micrófono (suministrado con el proyector) o el tocadisco, o ambos a la vez si así lo desea.

Grabe su voz, música, o ambas a la vez, a medida que proyecte la película

Enhebre de nuevo la película y proyéctela, el FILMOSOUND 202 reproducirá la grabación

El resultado una grabación clara de insuperable fidelidad, tomada sobre la película en sólo cuestión de minutos

SOLICITE UNA DEMOSTRACION SIN COMPROMISO

Norton S.A.

COLONIA Y CUAREIM

C. D. C.

CONSORCIO DISTRIBUIDOR CINEMATOGRAFICO S. A.

les desea un feliz
y próspero 1953

teléfono: 8 58 05 convención, 1271

film diez

10 DICIEMBRE 1952

cine universitario

publicación de Montevideo - Uruguay

dirección H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

dirección gráfica Arq. Walter Chappe Píriz.

consejo de redacción Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani.

corresponsales Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre).

en este número

4 una revelación del año: alf sjöberg

14 revisión de 1952

20 los mejores films del mundo

24 cine y teatro

32 la cultura cinematográfica (uruguay 1952)

33 el cine en el mundo: estrenos de 1953

36 cine amateur: procedimientos de transicion

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se entrega gratuitamente al socio de CINE UNIVERSITARIO; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

en la portada: Magali Vandel y Gérard Philipe en BELLES DE NUIT, de René Clair, premio de la crítica de Venecia, 1952

film 11
estará fechado enero-febrero 1953

una revelación del año

ALF SJÖBERG

Cuando **Fröken Julie** (La señorita Julia, 1950) fué estrenada en Montevideo, un cronista señaló que "lo que no se había hecho hasta ahora... es la proposición de que todo un film, y no un trozo incidental, mezcle y superponga el suceso real con el irreal, dé a aquél el tono de éste, narre doble o triplemente su acción y sus derivaciones y sus alusiones, fijándose como regla la de vigilar la vida interior de sus personajes, para fundar así su acción externa o para darle el relieve que actuación y diálogo no podrían cumplir por sí solos". Esta complejidad de relato, y el modo cómo ese relato estaba dicho, colocó a Alf Sjöberg, para gran parte del público mundial, entre los auténticos realizadores contemporáneos, reservándole a la vez un lugar entre los renovadores cinematográficos.

Antes de **Fröken Julie**, desde 1929, Sjöberg había dirigido diez films, nueve sobre libreto propio, pero los azares de la distribución sólo han permitido conocer públicamente tres en el Uruguay. Los otros dos son **Himlaspelet** (El camino del cielo, 1942) que se exhibió en sueco, sin subtítulos, y **Hets** (El sádico, 1944) conocida en versión incompleta. Por su parte, la copia vista de **Fröken Julie** padece un doblaje al francés que se complica contradiciendo los subtítulos castellanos. Tres films parecen poco para ubicar una obra compleja por la índole de temas que trata, por la relación que demuestra tener con el teatro, la novela, el cine suecos (poco o mal conocidos en el extranjero), por su deuda con escuelas artísticas de tendencias diversas, presentes plásticamente en los films mencionados. Pese a esta penuria, es posible analizar **Himlaspelet, Hets** y **Fröken Julie** dentro de la obra de Alf Sjöberg y también en el panorama de la producción sueca contemporánea.

una tendencia general

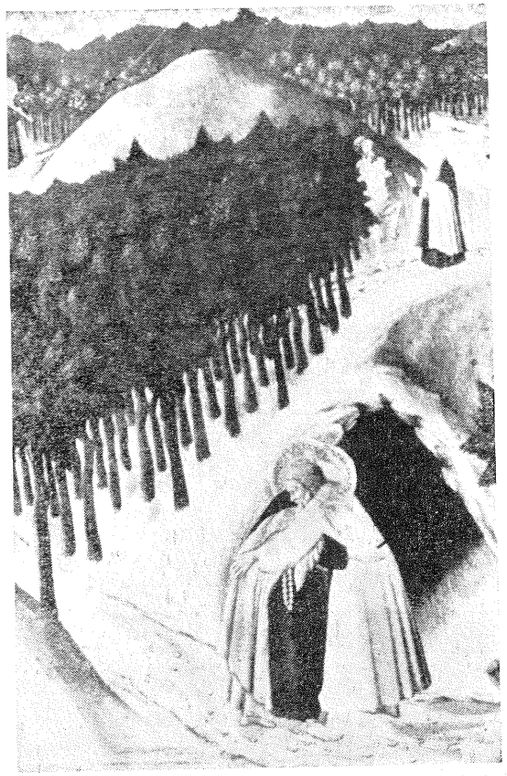
Según Hugo Wortzelius "la última década ha presenciado el renacimiento del cine sueco, dándonos una considerable nómina de films selectos en condiciones de competir exitosamente con aquéllos de países de mayor producción". Para este crítico, el actual apogeo se debe a la vuelta del estilo "nacional" olvidado desde la gran época de **Körkarlen** (La carreta fantasma, de Víctor Sjöstrom) y **Herr Arne's Pengar** (El tesoro del señor Arne, de Mauritz Stiller) ambos de 1919. El "neo-nacionalismo" de hoy retorna a los temas de la vida diaria, a la tradición teatral y novelesca escandinava, olvidando la frivolidad de las producciones anteriores (comedias de salón o "de frac y galera" como las llamaban los críticos suecos) en beneficio de la realidad cotidiana y de la herencia dramática y literaria. Es éste el propósito de la escuela que se inicia en 1940 con **Ett brott** de Anders Henrikson y **Med livet som insats** de Alf Sjöberg. Ya en 1942 el "neo-nacionalismo" asume una posición dominante en el repertorio sueco con **Himlaspelet**, en 1943 recibe la adhesión del veterano Gustaf Molander quien filma **Ordet**, abandonando sus temas mundanos, y en 1945 se une al grupo Ingmar Bergman, director y libretista de **Kris**. Mientras, un cuarteto de jóvenes realizadores se suma al movimiento: Hasse Ekman, Ake Ohberg, Hampe Faustman y Gösta Folke. El común denominador de estos directores parece ser la cálida visión de la vida y del amor como principales temas, su ambiente favorito la campaña sueca, sus personajes preferidos el labrador, los jóvenes enamorados destinados a una aventura melancólica y, a veces trágica (como en **Hon dansade en sommar**, Un solo verano de felicidad, 1951, de un recién llegado: Arne Mattsson). Faustman es el naturalista del cuarteto, Ohberg tiende más al realismo romántico, Ekman es el autor (1943) de uno de los films más apreciados por la crítica: **Ombyte av täg**, calificado de "**Brief Encounter** sueco" por su similitud con este título inglés (Lo que no fué, 1945, de David Lean), aunque es una obra de Gösta Folke, **Pä dessa skuldror** (de 1948, con Anita Björk y Ulf Palme) la más representativa de todas, según Wortzelius. Su tema es "la vida del agro de hoy, con su mezela de maquinaria agrícola moderna, evolución social y viejas tradiciones heredadas". De acuerdo al unánime consenso, los jefes visibles del "neo-nacionalismo" son actualmente Alf Sjöberg e Ingmar Bergman y el carácter más típico de la escuela, presentar hombres y mujeres modernos, amarrados por el tiempo, desarmonizados con el mundo que los rodea, en vana búsqueda de una respuesta que los vuelva a la vida. **Sommarlek** (Juventud divino tesoro, 1950), único film dirigido por Bergman estrenado en Montevideo, responde puntualmente a ese planteo.

intimismo romántico

Alf Sjöberg nace en Estocolmo el 21 de junio de 1903, concurre a la Academia de Arte Dramático de esa ciudad hasta los veintidós años, edad en que comienza una carrera de actor teatral que muy pronto abandona por la de director de escena. En 1929 tiene un primer fugaz contacto con el cine cuando dirige, con Axel Lindblom, **Den starkaste**, pero recién en 1940 emprenderá una labor continua. Dirige en esa fecha **Den blomstertid**... y **Med livet som insats** "expertos en sus medios expresivos" según Paolo Mondello, y el último "pleno de una atmósfera sombría no falta de sugestión". Excepto **Hem från Babylon** (1941) y **Kungajakt** (1944) "vacaciones de Sjöberg, menores pero no vulgares" el realizador mantendrá una línea temática muy constante.

En **Himlaspelet** (1942) Mats Ersson, joven labrador de Dalecarlia cuya novia acusada de bruja deberá morir en la hoguera, decide ir al cielo para pedir a Dios reconsideración del fallo. En el camino encuentra varios personajes bíblicos, es tentado por el Diablo quien lo lleva a la corte de Salomón, lo hace huir con la favorita del rey y lo envilece hasta asegurar su condenación eterna. Sin embargo, cuando llega la muerte, la amada de la juventud logra para Mats el perdón de Dios y se une con él en el Cielo, para siempre. La peregrinación del protagonista aproxima **Himlaspelet** a "Peer Gynt" de Ibsen, su modo de ver lo sobrenatural es típicamente nórdico y en este sentido su fuente literaria más cercana es Selma Lagerlöf, pero también es cierto que su ingenua visión de lo religioso ya estaba presente en **Green Pastures** (Praderas verdes, EE. UU., 1936, de William Keighley y Marc Connelly). De modo más general, es la reiteración de

temas tradicionales escandinavos dichos con la técnica de las "Pasiones" medievales, cuentos dramáticos ilustrados por decorados simultáneos, cuyos protagonistas se encaminaban lentamente de Judea a Roma, del Cielo al Infierno, encontrando a su paso personajes episódicos y retomando alguna vez el hilo de una acción paralela antes interrumpida. El decorado simultáneo, con el que los "metteurs-en-scéne" medievales intentaban salvar la unidad de acción y lograban una curiosa unidad de lugar (la escenografía daba de una vez, sin cambios, todos los sitios que el tema necesitaba) es vertido por Sjöberg en términos cinematográficos siguiendo dos caminos. El film se inicia con un "travelling" que fotografía una serie de paneles pintados por naturales de Dalecarlia. En esos cuadros se combinan episodios bíblicos y cotidianos haciéndolos formar parte de una única realidad. El mismo "travelling", en sentido contrario, cierra el film cuando éste ha recorrido una anécdota cuyos episodios estaban sintetizados en las pinturas, recurso que sirve también para señalar el desarrollo cíclico de la historia. El segundo camino es la narración en tiempo presente de un relato que combina lo real y lo sobrenatural. Cuando Dios aparece como un afable señor de lentes, levita y chaleco floreado, cuando Isaías invita a Mats a subir a su coche, lo hacen con la naturalidad de cualquier vecino, en el mismo paisaje sueco conocido, sin contaminar lo cotidiano con visiones ultraterrenas, en la convicción real de que Dios es un afable señor de lentes, levita y chaleco floreado, así como **Green Pastures** profesa la creencia de que Dios es negro para los negros. Dramáticamente, el film está concebido de acuerdo con las ideas del autor de la obra original, un ex-estudiante de teología llamado Rune Lindström, co-autor del libreto cinematográfico y que también interpreta a Mats Ersson. Esas ideas postulan la falta de antítesis entre lo real y lo sobrenatural, hecho que vuelve inútil toda diferenciación entre religión y superstición, inocencia y culpa, Dios y Diablo. Por esta razón Mats es salvado en última instancia, por mediación de otro y contra toda justicia. Puede deducirse que el interés intelectual de **Himlaspelet** es sembrar la duda entre quienes creen en Una Verdad y defienden Un Valor en materia de conducta humana. El que parece ser camino del cielo puede de inmediato transformarse en camino del infierno y, otra vez, con el mismo capricho, volver a ser la recta vía bienaventurada. Con escepticismo, **Himlaspelet** sostiene que la vida humana es un puro accidente, en el que lo necesario no vale ni es más que lo secundario, en el que lo fortuito, lo casual,



en un mismo camino, acontecimientos separados cronológicamente ("El encuentro de San Antonio y San Pablo", de Sassetta)

se imponen gratuitamente. El hombre pasa así a ser un títere moderno, sin hilos, manejado a larga distancia, mísero receptor de un destino que no está siquiera pre-determinado, sino que varía a cada paso que da. Desde el punto de vista formal, **Himlaspelet** dice este mensaje intelectual con gran solvencia artística. Son notables las escenas iniciales del idilio de Mats y las dedicadas al funeral, la asamblea y el juicio recuerdan al Dreyer de **La passion de Jeanne d'Arc** (1928) y aún anuncian temas similares de **Vredens Dag** o **Dies Irae** (1943). Por ejemplo, la llegada de la peste, que motivará la acusación contra la novia de Mats, está sintetizada en tres tomas. En la primera, un niño huye aterrorizado al presenciar la muerte de un animal; en la segunda, que orienta su movimiento en la misma dirección, un labrador muere mientras guía un arado y éste sigue su inútil camino, lentamente; la tercera toma encadena con la anterior, transformando los

surcos en un interminable desfile de ataúdes llevados en hombros por figuras vestidas de negro. Este montaje simétrico, este exacto cálculo, tanta puntualidad de estructura, suplanta con frecuencia la emoción por el frío intelectualismo. Quizás el único reproche que deba dirigirse a **Himlaspelet** es el estar más pensado que sentido.

Hets (1944) está basado en un libreto de Ingmar Bergman: es el único film de Sjöberg en que éste no intervino en su asunto. Narra el drama de dos personajes unidos a un tercero por la fatalidad. Una pequeña prostituta, sinceramente enamorada de un estudiante inexperto y sentimental, se ve obligada a continuar sus relaciones con un sádico que la aterroriza. El estudiante, a su vez, odia a su cruel profesor de latín, cuya monstruosa maldad es resistida por toda la clase. El sádico y el profesor resultan ser la misma persona que lleva a la muerte a la joven y obtiene luego la expulsión de su alumno. La doble desgracia, sin embargo, afecta por poco tiempo al estudiante quien pronto hallará la calma en el recuerdo de su amor. Dramáticamente, **Hets** es una inusitada variante del triángulo erótico, triángulo cuya base es ahora un personaje morboso, verdadero caso clínico, estudiado y analizado por Bergman con la pericia de un especialista en psicopatología, interpretado por Stig Järrel con la precisión que requería un personaje tan peculiar. El film ubica su historia en dos ambientes principales: el colegio (en particular, el salón de clases), y el pequeño apartamiento de la protagonista. El escenógrafo Arne Akermark ideó un colegio amplio, luminoso, feliz, en el que la negra silueta inaccesible del profesor contrasta dolorosamente. También está pensada en contraste la habitación femenina, oscura, con sombras que concitan con tanta eficacia el amor como el miedo. El sol alumbra permanentemente el salón de estudios, las citas en el apartamiento son siempre nocturnas y la luz sólo entra en él a la mañana siguiente de la muerte de su ocupante, como símbolo de la recuperación del enamorado. Este mundo dado como representación y no como realidad viste a **Hets** con el expresionismo que no abandonará al realizador en los títulos siguientes. La siniestra figura del profesor está muy cerca de Caligari, el primer íncubo del cine alemán, y la degradación de su víctima, así como el propicio ambiente estudiantil, recuerdan al Unrat de Emil Jannings en **Der blaue Engel** (El ángel azul, 1930, de Joseph von Sternberg). **Hets** difiere de esos antecedentes históricos en la tristeza, en la romántica melancolía con que rodea su historia. Ese

Dios es un afable señor de levita, lentes y chaleco floreado (Anders Henrikson y Eivor Landström en HIMLASPELET)

es el tono presente desde el encuentro de los dos jóvenes en la calle, dicho con una música melancólica que subraya los gestos cansados y ebrios de ella, acompaña a los amantes cuando están juntos e insiste una vez que la muerte los ha separado y el estudiante queda solo, en el cuarto vacío, sólo poblado por "Pellis", el gato, que se llevará librándolo de una idéntica soledad. Este intimismo romántico de un pequeño mundo individual opuesto a un personaje o a un mundo hostil también permanecerá en la obra de Sjöberg y es el mejor resultado de su colaboración con Bergman. De modo más general, es el mundo del cine romántico y un paralelo de **Hets** con **Le diable au corps** (El diablo y la dama, 1946, de Claude Autant-Lara), con **Sommarlek**, ya citado, del propio Bergman, lo comprobaría.

Resan bort (1945) parte también de un triángulo amoroso, pero su intención es satirizar la evasión de la realidad que intentan sus principales personajes, demasiado cobardes para enfrentar y solucionar los problemas que la vida les plantea.

Iris och ljötnanshjärta (1946) que el puro azar permitió disfrutar a algunos afortunados en Montevideo, es la feliz reincidencia en un tema similar al de **Hets**. Cuenta la melancólica historia del amor entre una joven mucama de pasado borrascoso y un distinguido teniente de rica familia. La pareja central vuelve a ser Mai Zetterling y Alf Kjellin, otra vez Stig Järrel se interpone en su camino (de modo menos directo), Arne Akermark es el responsable de la excelente escenografía y el drama está

de CALIGARI a Sjöberg (Alf Kjellin y Stig Järrel en HETS)

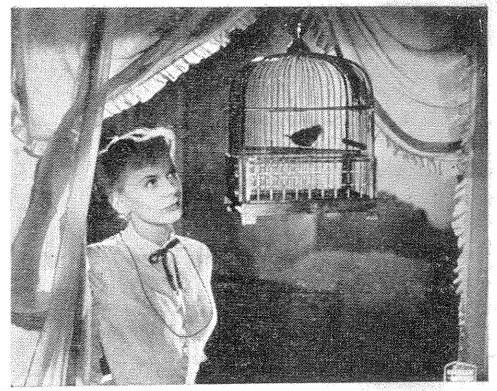
visto con la misma compasión, la misma ternura que en **Hets**. Exceptuando el cambio de Martin Bodin por Gösta Roosling sólo falta Ingmar Bergman. Nuevamente Sjöberg triunfa en la creación de un mundo amoroso, ahora opuesto violentamente a la clase superior a la que el teniente pertenece y de la que trata de huir, a la que Iris quedará para siempre unida cuando su amante le es arrancado por un incidente mortal. La íntima pasión de los jóvenes origina los mejores pasajes del film. Alguna vez Iris, perdida entre una multitud ajena, presencia el paso de su amado en un desfile militar. En otra ocasión, el amor de la joven se sugiere con una danza que improvisa mientras barre, acompañada por el flamear de blancas telas tendidas al viento. Su entrega al teniente es uno de los fragmentos más puros del cine romántico. Sjöberg trabaja la escena con el doble sentido de la virginidad física que Iris no puede ya ofrecer, y la virginidad afectiva de quien conoce por primera vez el verdadero amor. Como en **Himlaspelet**, como en **Hets**, hay un pasado que está actuando contra el presente, pasado del que se triunfa en determinado momento, purificación seguida por el inmediato fracaso y el subsiguiente consuelo en el recuerdo. Así, cuando Iris ha perdido a su amante, el amor sigue viviendo en ella, en la casa donde lo conoció, actualizándose cada día, imponiéndose con su belleza a una existencia sin otro porvenir que la rutina diaria. Antes y después de la tragedia, ese amor está acompañado por el desprecio de la familia del teniente, personificación de una sociedad enemiga, apegada a tradiciones anacrónicas, helada en un pasado de orgullo, presente hoy en la riqueza que no alcanza a poblar la desolada mansión donde habita como vacuo espectro de un pretérito caduco. Tal el mundo que Sjöberg elige para sus criaturas y cuya perfección va a alcanzar en **Fröken Julie**.

Bara en mor (1949), cuyo estreno, así como el de **Barabbas**, se anuncia para 1953, es la vida sin esperanza de Rya-Rya, abandonada por el hombre que ama, unida a otro sin desearlo, acechada por el sincero amor de un tercero y por los deseos de un cuarto. Incapaz de comprender el mundo que la rodea, incapaz de comprenderse a sí misma, víctima de un acto que no pensó, cuyas consecuencias no preveía, Rya-Rya atraviesa una existencia hostil como en sueños. Sólo parece adaptarse a la realidad cuando sus hijos crecen y encuentra en su cuidado la comprensión que antes se le negó.

la señorita julia

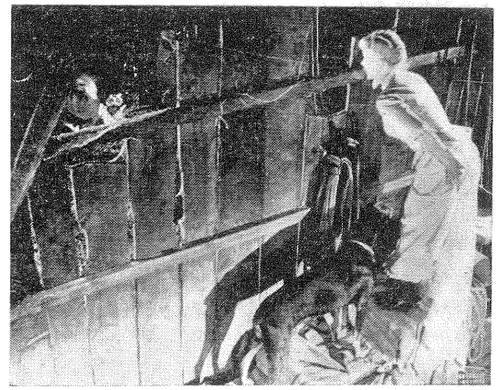
Fröken Julie es un drama escrito en 1888 por August Strindberg (1849-1912). En un acto, sin mutación de escena, con sólo tres personajes y una acción que se plantea, desarrolla y soluciona en dos escasas horas, simula ser la última pieza teatral aprovechable en términos cinematográficos. Además, guía y define su tragedia de modo íntimo, trayendo al presente el pasado actualizado en traumas, complejos e inhibiciones de la oscura subconciencia de los protagonistas. Aquella fidelidad a las unidades de tiempo, lugar y acción, esta madeja psicoanalítica en la que Strindberg complica el hilo de la conducta de Julia y Juan, proponen un carácter desusado a cualquier verdadera adaptación fílmica. Lo que Strindberg dice o sugiere sin mostrar, Sjöberg debía necesariamente hacerlo ver al público cinematográfico. En otras palabras, el realizador estaba frente a un caso más difícil de adaptación que el común y corriente planteado en cada traducción al lenguaje fílmico de una obra literaria o teatral. Puede adelantarse desde ya el respeto a la letra presente en el film resultante, pues si bien este propósito no interesa desde el punto de vista del cine, interesa desde que crea, por sí solo, nuevas dificultades de expresión. Sjöberg debió someter el texto original a un profundo proceso de re-creación artística. En primer término dió al íntimo drama de los protagonistas un ambiente erótico (la Noche de San Juan) apenas sugerido por Strindberg y habitó ese ambiente con nuevos personajes, algunos no consignados en el teatro, otros olvidados entre bambalinas. En segundo término, poniendo en juego nuevas nociones de espacio y tiempo cinematográfico, hallará una revolucionaria técnica narrativa para el drama.

Cuando Sjöberg escribe, en un mensaje enviado al II Festival de Punta del Este, "es sólo contemplando el pasado que podemos comprender nuestra propia realidad", está generalizando (con alguna gratuidad) una idea común a su obra y al actual cine sueco: la preferencia por personajes modernos esclavizados por el pasado, inadaptados al mundo en que deben vivir, destinados casi siempre al fracaso. Esta vigencia de un pasado simul-



personajes modernos esclavizados...

. . . inadaptados al mundo que los rodea... (Anita Björk en FRÖKEN JULIE)



filmografía

1929—Den starkaste, escrita y dirigida por Sjöberg y Axel Lindblom, fotografía de Axel Lindblom, intérpretes Gun Holqmvist, Bengt Djurberg. Producción, S. F. (Svensk Filmindustri).

1940—Den blomstertid..., sobre libreto propio, fotografía de Harald Berglund, intérpretes Gerd Hagman, Sture Lagerwall, Arnold Sjöstrand, Ragnar Falck, Holger Löwenadler. Producción, Artist-film.

Med livet som insats, sobre libreto propio y de Ted Berthels según una novela corta de Runar Schildt, fotografía de Harald Berglund, intérpretes Aino Taube, Ake Ohberg, Anders Henrikson, Holger Löwenadler, Eivor Landström. Producción, Artistfilm.

1941—Hem från Babylon, sobre libreto propio y de Sigfrid Siwertz según la novela de este último, fotografía de Karl Erik Alberts, intérpretes Gerd Hagman, Arnold Sjöstrand, Georg Rydeberg, Anders Henrikson, Irma Christenson, Rune Carlsten. Producción, Wivefilm.

1942—Himlaspelet (El camino del cielo) sobre libreto propio y de Rune Lindström según la obra teatral de este último "De wag som up til himla bar", fotografía de Gösta Roosling, música de Lille-Bror Söderlundh, escenografía de Arne Akermark, asistentes de dirección Gösta Folke y Herman Ahlsell, producida por S. A. G. Swenson y G. F. Anderson, intérpretes Rune Lindström (Mats Ersson), Eivor Landström (Marit), Anders Henrikson (El Señor), Holger Löwenadler (el rey Salomón), Hugo Björne (Elías), Torsten Winge (Jonás), Ake Claesson (Jeremías), Frithiof Hedvall (Isaías), Björn Berglund (José), Inga Forsström (María), Emil Fjellström (el Diablo) y Anita Björk, Erik Hell, Gudrun Brost. Producción, Wivefilm.

1944—Kungajakt, sobre libreto propio según un tema de Karl Ragnar Gierow, fotografía de Ake Dahlqvist, escenografía de Arne Akermark, intérpretes Inga Tidblad, Holger Löwenadler, Lauritz Falk, Erik Berglund, Stig Järrel.

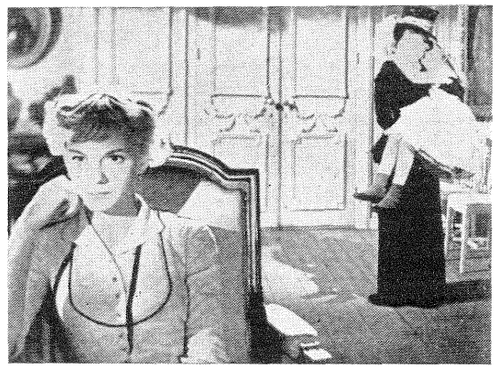
táneo, yuxtapuesto al presente, es la infraestructura filosófica sobre la que está pensada, formal y dramáticamente, **Fröken Julie**, heredera de un estilo que se ha venido afinando desde los primeros films de su realizador.

El problema era cómo lograr en imágenes ese paralelismo de pasado y presente, cómo hacer ver cada acto de Julia y Juan en función de una infancia peculiar, de un medio familiar y social determinado. La respuesta estaba dada desde la Edad Media y tampoco es desconocida al arte moderno. Si el decorado simultáneo medieval tenía un valor espacial y de acción, servirá en cambio a Arthur Miller (en "Death of a Salesman") para dar, al mismo tiempo, acontecimientos separados cronológicamente. Si en la pintura simultánea medieval, los artistas introducían en el mismo cuadro acontecimientos separados cronológicamente, en el período cubista de Picasso una cara o una figura estarán presentadas espacialmente desde múltiples puntos de vista y en las diversas etapas de una acción. Si teatro y pintura han intercambiado métodos tan generosamente, el cine, que hereda algo de su lenguaje de ambas partes, puede hacerlo con igual legitimidad.

el pasado clave del presente

Fröken Julie comienza con una velocidad narrativa excepcional. El erotismo de la fiesta de San Juan, el episodio de la perra Diana con el faldero del guarda, la ruptura de Julia con el prometido (que Juan cuenta mientras la cámara enfoca a la protagonista, y luego la escena que aquél recuerda y que obsesiona a ésta), las relaciones entre una aldeana y el cochero de la casa paterna (que Julia presencia), ubican rápidamente acción y personajes en el juego pasional que los guiará de inmediato. Con estos antecedentes, Sjöberg puede pasar al tono subjetivo de su relato principal, enfrentando a sus dos personajes.

Juan, el lacayo, es el esclavo en camino de progreso. Desconforme con la posición social que



...pendientes de un pasado... (Anita Björk, Lissi Alandh e Inger Norberg en FRÖKEN JULIE)

Hets (El sádico), sobre libreto de Ingmar Bergman, fotografía de Martin Bodin, música de Hilding Rosenberg, escenografía de Arne Akermark, intérpretes Mai Zetterling (María), Alf Kjellin (Jan-Erik), Stig Järrel (el profesor Calígula), Stig Olin (Sandman) y Olof Winnerstrand, Jan Molander, Birger Malmsten. Producción, S. F.

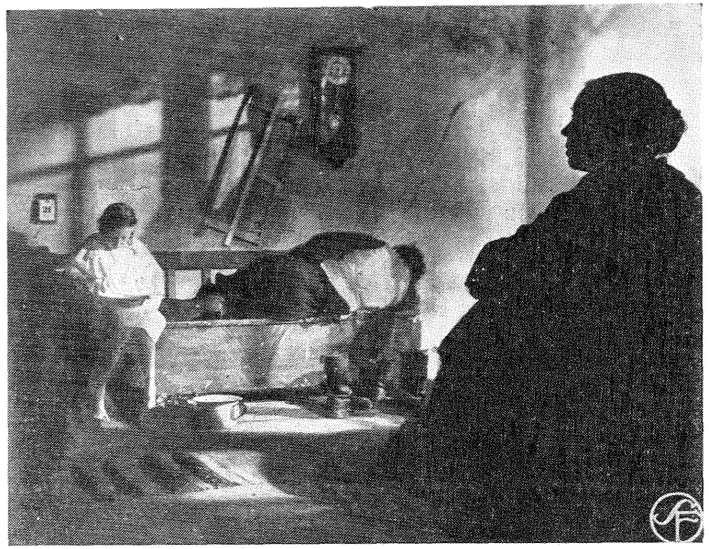
1945—Resan bort, sobre libreto propio y de Karl Ragnar Gierow, fotografía de Martin Bodin, intérpretes Gunn Wällgren, Holger Löwenadler, Sture Lagerwall, Maj-Britt Nilsson.

1946—Iris och löjtnanshjärta, sobre libreto propio según la novela de Olle Hedberg, fotografía de Gösta Roosling, intérpretes Mai Zetterling (Iris), Alf Kjellin (el teniente), Holger Löwenadler, Margareta Fahlén, Ake Claesson, Stig Järrel. Producción, S. F.

1949—Bara en mor, sobre libreto propio según la novela de Ivar Lo-Johanssons, fotografía de Martin Bodin, escenografía de Nils Svenwall, música de Dag Wirén, producción dirigida por Helge Hagerman, intérpretes Eva Dahlbeck (Rya-Rya), Ragnar Falck (Henrik), Ulf Palme (Hammar), Hugo Björne (Eniel), Max von Sydow (Nils), Olof Widgren (padre de Rya-Rya), Signe Eklöf (la madre) y Ake Fridell, Margareta Krook, Mimi Pollack, Elsa Widborg. Producción, S. F.

1950—Fröken Julie (La señorita Julia), sobre libreto propio según la obra teatral de August Strindberg, fotografía de Göran Strindberg, escenografía de Bibi Lindström, música de Dag Wirén, dirección artística de Rune Waldekranz, intérpretes Anita Björk (Julia), Ulf Palme (Juan), Märta Dorff (Cristina), Anders Henrikson (el conde), Lissi Alandh (la condesa), Ake Claesson (el médico), Inga Gill (Viola), Kurt-Olof Sundstrom (el prometido), y los niños Inger Norberg y Jan Hegerman. Producción, Sandrew-Bauman.

1952—Barabbas, sobre libreto propio según la novela de Pär Lagerkvist, fotografía de Sven Nykvist, dirección artística de Rune Waldekranz, intérpretes Ulf Palme (Barabbas), Anders Henrikson. Producción, S. F.



...que atraviesan una existencia hostil... (BARA EN MOR)

ocupa, recordará ante Julia hechos de su infancia, que significaron para él una humillación, un fracaso por su condición de hijo de sirvientes. En uno de sus recuerdos, en una sola toma, mientras el pequeño Juan es golpeado, la cámara fotografía un grupo de aldeanos que se ha reunido para presenciar el castigo y luego, con un simple movimiento, entran en cuadro Julia, ya en el presente, como un espectador más, y el hombre, Juan, cuyos gritos de niño se dejaran de oir poco antes. En otro, un aya que persigue a varios jóvenes ladrones de manzanas, entre los que está Juan, acompaña también en la misma toma a éste y a Julia, ya adultos.

La misma técnica se aplica a los relatos de Julia. Ésta cuenta su vida a Juan, luego de la magnífica escena de la entrega, simbolizada en una danza vertiginosa, fotografiada en veinte tomas en el lapso de un minuto y medio que se cierra con la clara alusión de un tonel de vino derramándose. Quizás el pasaje más demostrativo de esta búsqueda en el alma de la protagonista, sea aquél que sintetiza, en una toma, tres tiempos de su existencia. El libreto describe así la acción: "En primer plano, Julia. Por detrás, aparece su madre llevando a la niña Julia en brazos. **Julia:** "...fué ella que volvió a ocuparse de mí..." La cámara sigue el paso de la madre ante el cuadro que la retrata. **Julia:** "...me enseñó a odiar y desconfiar de los hombres..." La cámara sigue su camino, aparece el actual Juan, sonriente y atrás, reflejado en un espejo, el Mayordomo Real. **Juan:** "Y un buen día, usted se comprometió con el Mayordomo Real". La madre con la niña en brazos sale por una puerta. La cámara sigue su movimiento hasta enfocar al Mayordomo Real que avanza con una jaula en sus manos hasta plano medio. **El Mayordomo Real:** "Es sólo un pequeño regalo de Pascuas".

Una renovación tal de las nociones de espacio y tiempo cinematográficos no parte del mero capricho y tiene una legítima razón de ser, que no vale por ejemplo para **Citizen Kane** (El ciudadano, EE. UU., 1941, de Orson Welles) film hecho sobre la preferente utilización del "racconto", pero cuyo interés no reside en señalar la simultaneidad de pasado y presente. Se ha sostenido filosóficamente que el pasado pierde su condición de tal y pasa a integrar el presente al ser recordado. Este cambio se produce en la conciencia del hombre, pero Sjöberg va más allá. Lo que Juan y Julia recuerdan no ha sucedido antes únicamente, está sucediendo ahora mismo, en este mismo instante, con tal fuerza y convicción, que su realidad se impone al propio oyente. La cámara refleja así no el mundo exterior, sino estados de alma que están comandando la acción. Los personajes no interpretan sus recuerdos, no los racionalizan, los dicen de un modo que pretende ser objetivo y que el film presenta como tal. Apenas si alguna vez presienten oscuramente su significado. Pero de cualquier modo, como Juan se comporta de acuerdo con la re-

beldía que su infancia ilustra, y como Julia es el producto del medio familiar que ella misma evoca, Sjöberg da en imágenes a aquella existencia pretérita la vida conjunta con la actualidad que ha engendrado, procurando al mundo de sus personajes la dimensión que ellos mismos le otorgan sin saberlo.

artistas presentes

Un film tan excepcional no podía hacerse sin la contribución de grandes artistas. Anita Björk y Ulf Palme triunfan del doblaje con una memorable interpretación. Como, por otra parte, **Fröken Julie** basa su lenguaje también en fotografía, escenografía y música, la labor de sus responsables es importante. La fotografía de Göran Strindberg es una permanente muestra de sabiduría por su iluminación y composición, no en el sentido fotogénico a lo Figueroa, sino al servicio del realizador. La escenografía y vestuario de Bibi Lindström y la música de Dag Wirén están resueltas con tal sujeción al fondo y a la forma del film que son inseparables del todo. Algunos ejemplos alcanzarán para fundar esa convicción. Cuando la madre de Julia incendia el palacio de su esposo al día de la boda y cuando la hija se compromete, se oye el mismo tema musical en un corno de caza, con la intención de señalar el fatal paralelismo entre ambos hechos. Esta intención es más evidente durante la misma noche del compromiso. Julia, en su tocador, es despedida con los acordes de la Marcha Nupcial que pronto son sucedidos por los de la Marcha Fúnebre. Al producirse el incendio mencionado, los sirvientes descuelgan y transportan los retratos de los antepasados del conde que ornan las paredes. Al pasar frente al burlado esposo, una idéntica sonrisa irónica satiriza desde las telas al desgraciado descendiente. Otra vez, el lacayo se ve reflejado en un espejo de marco idéntico al de los cuadros, sugiriendo la idea de que el amante de Julia se ha incorporado a la familia condal.

un cercano futuro

El Jurado del Festival de Cannes entendió en 1951 que **Fröken Julie** era tan bueno como **Miracolo a Milano**, de Vittorio de Sica y dió a ambos el Primer Premio. En Punta del Este, en 1952, el Jurado de la Crítica (único del Festival) mencionó a **Fröken Julie** por dirección, encuadre y fotografía, prefiriendo para el Primer Premio a **Umberto D.**, de Vittorio de Sica, contra la opinión de un solo

...en vana búsqueda de una respuesta que los vuelva a la vida...
(Ulf Palme en BARABBAS)

disidente que votó **Rashomon**, de Akira Kurosawa, film que obtuvo una mención in totum. En 1953, Suecia se apresta a presentar **Barabbas**, último film de Sjöberg, al Festival de Cannes, en la esperanza de decidir en su favor el curioso pleito con de Sica, si Selznick lleva su **Stazione termini** o **Terminal Station** para ser juzgado.

Sea cual sea la decisión, **Barabbas**, por tratar un tema como el de Pär Lagerkvist, que está ortodoxamente en la línea del realizador, es una expectativa para el futuro. Mientras, las últimas noticias informaban que Sjöberg realizaría un film sobre la novela "Los emigrantes" de Viktor Moberg, que Rune Waldekranz estaba preparando para la Svensk Filmindustri. En cualquier caso, la producción futura de Alf Sjöberg puede ser esperada con la confianza que muy pocos realizadores del cine comercial inspiraron alguna vez.

G. B. P.

Bibliografía.— La información sobre films suecos (incluyendo los de Sjöberg) no exhibidos en Montevideo, ha sido tomada de: Paolo Mondello, "Alf Sjöberg, intimista romántico" en **Cinema svedese ieri e oggi**, publicado por la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, Parma, 1952; Hugo Wortzelius, **El cine sueco en la actualidad**, Estocolmo, 1951, y la antología **Svensk Filmindustri Tjugufemär**, Estocolmo, 1944. La novela "Barrabás" de Pär Lagerkvist, ha sido recientemente traducida y publicada por Emecé.

La fabulosa meca del cine está sólo a un corto vuelo de distancia! Y usted comenzará a disfrutar de su viaje desde que penetre en el lujoso confort de la Braniff. El atento servicio y las comodidades que le brinda son el augurio de una maravillosa estada en la deslumbrante California y usted también se sentirá como una celebridad. Telefonee a su agente de viajes o a la

BRANIFF INTERNATIONAL AIRWAYS el mejor a **hollywood!**

Bartolomé Mitre, 1324 **Teléfono 9 57 89**

LIBRERIA INTERNACIONAL SAN MARCOS

E. L. I. S. A.

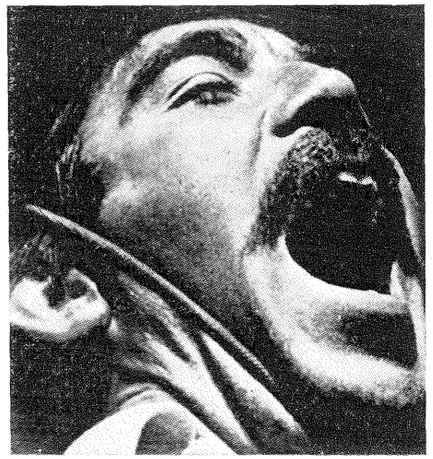
Julio Herrera y Obes, 1389 Teléfono: 9 52 27

Al finalizar el año 1952
formula a sus clientes y amigos
los mejores votos de paz y prosperidad

Rasho Mon

1952

A FINES DE 1951 SE HIZO CONSTAR QUE LAS TRES características salientes de aquella temporada habían sido: 1) el renacimiento del cine europeo; 2) el aumento de un régimen internacional de producción; 3) el mayor prestigio del creador cinematográfico, quien cumple con más frecuencia la tarea de ser no sólo un director sino también su productor o su libretista. Los tres rasgos, ciertamente enlazados entre sí, aparecen nuevamente, en distintos grados, en la temporada 1952, aunque una perspectiva puramente uruguaya no permita delinearlos completamente. Casi todos los títulos notables de la temporada son europeos, y según toda apariencia también lo serán los principales estrenos de 1953, sin que Hollywood haya sabido sacar provecho de la experiencia ajena. Ha participado de un régimen internacional para producir algunos de sus films, ha enviado técnicos y artistas a filmar en Italia y en Inglaterra, ha ubicado asuntos locales (intrigas de espionaje) en Europa Central y en Alemania ocupada, ha recogido paisajes de Australia, pero no ha adoptado aun el régimen de libertad y de riesgo con que producen los creadores europeos, más atrevidos en sus temas y más fieles a un estilo personal. Esta diferencia atlántica no importaría a Hollywood si al mismo tiempo consiguiera mejores resultados comerciales, pero la realidad parece ser la inversa, y una sombra de crisis amenaza en los últimos años a Hollywood, cercado por la televisión, por los reducidos ingresos de la exportación, y por el miedo a parecer comunista si produce un film con un mínimo apunte social. Una de las salidas, aun a título experimental, podría ser la de que Hollywood confiara en la iniciativa y el talento de sus creadores. En la práctica, los coarta y los limita: John Huston tiene conflictos para filmar **Red Badge of Courage** (1950) en Metro Goldwyn Mayer, y se va al Africa a fabricar su propio dinero con su propia película **(African Queen)**; Richard Brooks está limitado por la poca difusión de **Crisis**, por la necesidad de adoptar el estilo Metro **(The Light Touch** o El milagro del cuadro) o por los clisés periodísticos de **Deadline USA** (La hora de la venganza); Gene Kelly, que podría crear revistas musicales con un estilo propio, como lo anunciara en **On the Town** (Un día en New York) se ve envuelto en la fastuosidad de **An American in Paris** (Sinfonía de París); Joseph L. Mankiewicz, un dramaturgo fértil y agudo,



Viva Zapata

CALIDAD DE UNA TEMPORADA

DIEU A BESOIN DES HOMMES (Dios necesita hombres), Jean Delannoy.
FRÖKEN JULIE (La señorita Julia), Alf Sjöberg.
RASHO MON, Akira Kurosawa.
SOMMARLEK (Juventud, divino tesoro), Ingmar Bergman.
SYMPHONIE EINES LEBENS (Sinfonía de una vida), Hans Bertram.
UMBERTO D, Vittorio de Sica.

AN AMERICAN IN PARIS (Sinfonía de París), Vincente Minnelli.
BERLINER BALLADE (Balada berlinesa), R. A. Stemmle.
BUON GIORNO ELEFANTE, Gianni Franciolini.
HIGH NOON (A la hora señalada), Fred Zinnemann.
KIND HEARTS AND CORONETS (Los ocho sentenciados), Robert Hamer.
MORNING DEPARTURE (Héroes del mar), Roy Baker.
SEVEN DAYS TO NOON (Ultimatum), Roy Boulting.
SOUND OF FURY (La justicia injusta), Cyril Endfield.

creador total de **All About Eve** (La malvada), deriva en cuentitos sentimentales como **People Will Talk** (Lo llaman pecado) y en historietas de espionaje como **Five Fingers** (Cinco dedos); Elia Kazan comprueba que la censura recorta **A Streetcar Named Desire** (1951) y firma **Viva Zapata**, una versión precensurada, hábil y parcial de la Revolución Mejicana, con más cálculo que inspiración. Fuera de Hollywood el cine no es perfecto, desde luego: su producción meramente comercial suele ser más mediocre que el estable producto americano, y su producción más ambiciosa se sujeta a veces al capricho y a la arbitrariedad de Cocteau, de Rossellini o de Curzio Malaparte. Pero no es difícil elegir entre un Hollywood que hoy castiga a sus mejores directores, como lo ha hecho antes y siempre (von Stroheim, René Clair, Duvivier, Renoir, Orson Welles), y una producción europea donde ellos pueden, con suerte y esfuerzo, abrir su propio camino, como lo han hecho Vittorio de Sica, Alf Sjöberg, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Renato Castellani, Alessandro Blasetti, Carol Reed y tantos otros. El director suele ser en América un técnico que dirige

personalidades 1952

otros directores

MICHELANGELO ANTONIONI, **Cronaca di un amore** (Pasión prohibida).
FRED ZINNEMANN, **The Men** (Vivirás tu vida) y **High Noon** (A la hora señalada).
ELIA KAZAN, **Viva Zapata.**
RICHARD BROOKS, **Deadline USA** (La hora de la venganza).
JOSEPH LOSEY, **M.** (El maldito), **The Lawless** (La ley de los hombres), **The Prowler** (El cómplice de las sombras).
JAMES WONG HOWE, **He Ran All the Way** (Prisionera de un amor).
JOE MAC DONALD, **Viva Zapata.**
ALDO, **Umberto D.**
KAZUO MIYAGAWA, **Rasho Mon.**
CARL HOFFMAN, **Symphonie Eines Lebens** (Sinfonía de una vida).
JOHN ALTON, **The People Against O'Hara** (Una noche traicionera).
MARTIN BODIN, **Medan Staden Sover** (Mientras la ciudad duerme).

fotógrafos

GORAN STRINDBERG, **Hon Dansade en Sommar** (Un solo verano de felicidad) y **Fröken Julie** (La señorita Julia).
RENE LEFEBVRE, **Dieu a besoin des hommes** (Dios necesita hombres).

músicos

DAG WIREN, **Fröken Julie** (La señorita Julia).
NORBERT SCHULTZE, **Symphonie Eines Lebens** (Sinfonía de una vida).
ALESSANDRO CICOGNINI, **Umberto D, Buon giorno elefante.**
GIOVANNI FUSCO, **Cronaca di un amore** (Pasión prohibida).

asuntos pensados por capitanes de la industria, y escritos por libretistas que son tan subordinados como él mismo; en Europa suele ser su propio productor, escribe o colabora en escribir su libreto, y está más cerca de ser responsable de su obra, como un artista debe serlo. Uno de los resultados es que cada revisión cinematográfica anual aporta más títulos al haber europeo, subraya con más abundancia los nombres de sus creadores y, en definitiva, señala un apogeo que comenzó con la post-guerra y que no parece detenerse.

Tras los premios obtenidos durante 1951 en Cannes y Venecia, las producciones de Suecia y Japón se hicieron conocer en el Uruguay, primero en el Segundo Festival de Punta del Este, y luego en la temporada de estrenos 1952. El caso de Japón es muy singular, porque la originalidad de concepción y de filosofía expuesta en **Rasho Mon**, la virtud de consumados técnicos, artesanos e intérpretes, derivaron en uno de los títulos más notables de la temporada, sin que haya comparación o referencia posible con otros títulos cercanos, ni con otra producción japonesa. El caso de Suecia es, en cambio, la revelación de una producción más orgánica y coherente; en sólo cinco films puede comprobarse la preferencia por los temas románticos, por la acción desarrollada en exteriores, por la libertad para convocar y culminar el tema erótico. Aun cuando no se mantuvieran esas características, el cine sueco constituye para el futuro (y para la deseable revisión de su producción pasada) la amplia promesa de examinar el logro de sus talentosos creadores, entre quienes han aparecido, como principales figuras, los directores y libretistas Alf Sjöberg e Ingmar Bergman, y los fotógrafos Göran Strindberg y Martin Bodin.

Los estrenos de una temporada, con su gran porcentaje de omisiones y de tardías inclusiones, no permiten esbozar siquiera las características de una producción nacional; ni aun el caso de Hollywood es más claro, porque 1952 no incluyó **A Place in the Sun** (George Stevens), **The Red Badge of Courage** (John Huston), **A Streetcar Named Desire** (Elia Kazan), y mucho otro título renombrado. Algunos films

LA CIENCIA, que cuida del mundo todo, protegió fantasías como **Destination Moon** (Destino la luna, 1950), y **Five** (Los últimos cinco) y **The Day the Earth Stood Still** (El Día que paralizaron la tierra).

KING VIDOR siguió descendiendo con **The Fountainhead** (Uno contra todos, 1949), y con **Beyond the Forest** (Perfidia de mujer, 1949), dos melodramas comerciales.

libretistas

CESARE ZAVATTINI, **Umberto D, Buon giorno elefante.**
ALF SJÖBERG, **Fröken Julie** (La señorita Julia).
INGMAR BERGMAN, **Sommarlek** (Juventud divino tesoro).
JEAN AURENCHE y PIERRE BOST, **Dieu a besoin des hommes** (Dios necesita hombres).
RICHARD BROOKS, **Deadline USA** (La hora de la venganza).
ROBERT HAMER y JOHN DIGHTON, **Kind Hearts and Coronets** (Los ocho sentenciados).
AKIRA KUROSAWA y SHINOBU ASHIMOTO, **Rasho Mon.**

intérpretes

MAJ-BRITT NILSSON, **Sommarlek** (Juventud divino tesoro).
ANITA BJÖRK, **Fröken Julie** (La señorita Julia).
BETTE DAVIS, **Payment on Demand** (La egoísta), **Beyond the Forest** (Perfidia de mujer), **Phone Call from a Stranger** (Llamada de un extraño).
ANNA NEAGLE, **Odette** (Agente S. 23).
KATHARINE HEPBURN, **African Queen** (La reina africana).
KIM HUNTER, **Deadline USA** (La hora de la venganza).
JESSICA TANDY, **September Affair** (Sinfonía otoñal), **Desert Fox** (Zorro del desierto).
SHELLEY WINTERS, **He Ran All the Way** (Prisionera de un amor), **Phone Call from a Stranger** (Llamada de un extraño).
TOSHIO MIFUNE, **Rasho Mon.**
VITTORIO DE SICA, **Cameriera bella presenza offresi, Buon giorno elefante.**
PIERRE FRESNAY, **Dieu a besoin des hommes** (Dios necesita hombres).
JOSE FERRER, **Cyrano de Bergerac.**
JAMES CAGNEY, **White Heat** (Alma negra).
DANIEL GELIN, **Dieu a besoin des hommes** (Dios necesita hombres), **Edouard et Caroline** (Recién casados).
HUMPHREY BOGART, **African Queen** (Reina africana), **Deadline USA** (La hora de la venganza).
ALEC GUINNESS, **Kind Hearts and Coronets** (Los ocho sentenciados).
GARY COOPER, **High Noon** (A la hora señalada).

ilustran en cambio un rasgo típico: **Kind Hearts and Coronets** (Los ocho sentenciados) es un producto claro del humor británico, como **Morning Departure** (Héroes del mar) es un ejemplo del tratamiento sobrio e íntimo que el mejor cine inglés ha prestado a sus dramas. Similarmente, sólo en Italia podía producirse **Umberto D**, evolución depurada de la escuela neorrealista, como, en el otro extremo, es también italiana la riqueza de apunte popular y de humorismo doméstico que caracterizaron a **Buon giorno elefante** y a **Parigi é sempre Parigi.** La fortuita representación alemana, castigada por cuatro o cinco ejemplos de un cine comercial sin relieve, se vió enriquecida por la presencia de dos films muy anteriores y de muy singular calidad: **Symphonie eines Lebens** (Sinfonía de una vida, 1942), construcción cinematográfica de concepción auténticamente musical, como probablemente no ha habido otra, y **Berliner Ballade** (Balada berlinesa, 1949), sátira a la Alemania de post-guerra, aguda de intención y muy variable de estructura. La representación francesa ha sido también muy endeble, sin que fuera satisfactoria la contribución de Julien Duvivier **(Sous le ciel de París)**, Christian Jaque (Barbe-Bleue), ni Jacques Becker **(Edouard et Caroline)**. Por gestión especial de Cine Arte del SODRE se exhibieron ocasionalmente, sin títulos en castellano, dos films anteriores y de un superior prestigio: **La régle du jeu** (Jean Renoir, 1939) y **Les dames du Bois de Boulogne** (Robert Bresson, 1944-45). Con ambos, y con **Dieu a besoin des hommes** (Dios necesita hombres, de Jean Delannoy), Francia queda mejor representada que con el promedio de su desorientada producción comercial. En la temporada abundaron también las producciones internacionales, pero ninguna superó un mínimo de calidad, y sólo constituyeron rasgos curiosos.

EL MONTAJE, un recurso que Hollywood no suele emplear expresivamente, dió a una mitad de **The Well** (El pozo de la angustia) un poderoso ritmo cinematográfico.

JAMES CAGNEY sigue superando sus años y gastando dinamismo: su labor en **White Heat** (Alma negra) combinó el talento y la agilidad de sus mejores tiempos.

RICHARD BROOKS requerirá atención posterior del aficionado, aunque éste no llegó a conocer **Crisis** (1950) ni se satisfizo con **Deadline USA** (La hora de la venganza) ni menos aún con **The Light Touch** (El milagro del cuadro).

JOHN FORD, que reconquistara prestigios con una mención en Venecia a **The Quiet Man**, se asomó con **Rio Grande**, otra convencional anécdota de milicia, en la que a ratos se nota su mano.

JEAN DELANNOY sigue sujeto a la calidad de sus libretistas: es nadie con la anécdota novelesca de **Le garcon sauvage** (Hijo rebelde) y parece un director cuando Aurenche y Bost le preparan **Symphonie pastorale** (1946) o **Dieu a besoin des hommes** (1951).

ALBERTO LATTUADA, muy festejado en 1952 por su reciente **Il Cappotto**, estreno pendiente, se dejó ver en **Senza Pietá** (1948) y en **Luci del Varietá** (Mujeres y Luces, 1950), dos obras imperfectas, escasamente inspiradas.

CURZIO MALAPARTE había compartido varias ideologías antes de llegar al cine, y aquí eligió la de los declamadores: su **Cristo proibito** (1951) fué un ejemplo de confusión mental y grandilocuencia.

LA MULTITUD es un personaje poco empleado por el cine americano, pero **The Sound of Fury** (La justicia injusta) explotó su furia y su sinrazón en una anécdota policial casi lograda por el nuevo director Cyril Endfield.

Seven Days to Noon (Ultimatum)

LEWIS MILESTONE, que sobrelleva como una carga los elogios pretéritos a **All Quiet in the Western Front** (1930) y a **A Walk in the Sun** (1945), castigó aquellos prestigios con **Halls of Montezuma** (Hasta el último hombre) y fué también un mero director comercial en **Kangaroo** (La ley del látigo) y en **Les miserables**.

SARTRE no parece una garantía para el cine, a menos que escriba directamente para él como en **Les jeux son faits** (Cita en la muerte); cuando adapta o deja adaptar sus obras teatrales, salen fiascos como **Les main sales** (Las manos sucias) o llegan malas noticias de Venecia, como las de **La putain respectueuse.**

LAS POLICIALES tuvieron en el cine inglés tres buenos ejemplos: **So Long at the Fair** (Idilio en París, 1950), de legítimo suspenso, y **The Blue Lamp** (Londres 999) y **Pool of London** (Muelles de Londres) ambas muy fluídas de narración para sus aventuras.

EL PRESTIGIO sigue en baja: Jean Negulesco sólo consigue en **Phone Call from a Stranger** (Llamada de un extraño) las situaciones ingeniosas que le escribe Nunnally Johnson, pero se complica en novelerías como **Lydia Bailey** (La hechicera de Haití); William Dieterle ya hace cualquier cosa, como **September Affair** (Sinfonía otoñal) y como **Dark City** (El vengador invisible); Fritz Lang le imita con **House by the River** (El espectro del río); E. A. Dupont, más bien alejado de los prestigios de su **Varieté** (1925), agregó otra película comercial con **The Scarf** (Evidencia trágica).

STANLEY KRAMER está haciendo progresar al cine americano con ideas nuevas; en 1952 las expuso en **The Men** (Vivirás tu vida, 1949-50), **Cyrano de Bergerac** (1950) y **High Noon** (A la hora señalada, 1951-52), producidas con audacia y concentración.

LUIS BUÑUEL defraudó con **Subida al cielo** la amplia expectativa que había abierto un año antes con **Los olvidados**; asunto y realización eran un incoherente despropósito.

AUGUSTO GENINA, tras el prestigio de **Cielo sulla palude** (Cielo sobre el pantano, 1949), cayó con **L'Edera** (La tortura de la carne, 1950) a un folletín infumable, a veces rescatado por la fotografía.

SUPERPRODUCCIONES, (mala palabra) no derivaron en calidad cinematográfica, ni con **Tales of Hoffmann**, inglesa, ni con **Quo Vadis** ni **David and Bathsheba**, americanas. El gran público sigue atraído por su espejismo.

VITTORIO DE SICA, consagrado como gran director, fué también notable actor en **Cameriera bella presenza ofressi** (1951) y en **Buon giorno elefante** (1952); en la segunda parece haber sido también el asesor o supervisor general.

MICHELANGELO ANTONIONI debutó en largo metraje con **Cronaca di un amore** (Pasión prohibida, 1950) creando un contraste entre sus protagonistas y el ambiente en el que se debaten: es un film duro y áspero, y una medida provisoria de un talento cierto.

JOHN BERRY integra también la lista de nuevos directores con talento, desde **From This Day Forward** (Amándonos triunfaremos, 1946), y aunque fracasó con **Tension** (1949) se recuperó con **He Ran All the Way** (Prisionera de un amor, 1951), donde el productor fué el exigente Bob Roberts.

LA CENSURA dió un paso adelante cuando se formalizó un anteproyecto municipal que restringiría la exhibición y la propaganda de **O. K. Nerone, La danseuse nue** y otros intentos de erotismo, pero en 1952 no se decretó aun nada al respecto, con alivio de quienes creen que esos planes comportan riesgos más graves.

PIETRO GERMI ya había imitado a Hollywood en **Gioventú perduta** (1946) y presumiblemente en **In nome della legge** (Mafia, 1949, no estrenada) cuando decidió repetir en **Il cammino della speranza** (1950), algunos clisés con los cuales perjudicar un buen asunto de intención social.

JOSEPH LOSEY, un nuevo director recientemente acusado de comunista, con posible suspensión de su carrera, dió tres pruebas incompletas de talento: **The Lawless** (La ley de los hombres, 1950), **The Prowler** (El cómplice de las sombras, 1951) donde copiaba algo de la anterior, y **M** (El maldito), donde copiaba algo de **El vampiro negro**, pero no todo lo que debiera.

African Queen
(La reina africana)

LOS MEJORES FILMS DEL MUNDO

AUNQUE NO FUERA MUY ÚTIL SABERLO, ALGUIEN QUISO averiguar cuál era, después de todo, el mejor cine conocido, y el **Festival Mondial du Film et des Beaux Arts de Belgique** resolvió preguntar la cuestión a los propios directores cinematográficos. No hubo respuestas de algunos importantes (Chaplin, Clair, Cocteau, John Ford, Renoir, Renato Castellani y otros), pero el resultado se difundió por el mundo, alrededor de setiembre 1952, identificando a unos veinte títulos, y suscitando la diversa especulación sobre la calidad de críticos que poseen los directores, y sobre la validez intemporal de preferencias ocasionales. Varios directores votaron curiosamente uno de sus propios films entre los diez posibles (Autant-Lara, Luis Buñuel, Edward Dmytryk, Henry Hathaway), mientras Cecil B. de Mille tuvo el buen gusto de incluír cuatro films de Cecil B. de Mille.

Un derivado de ese peculiar concurso fué repetir la pregunta a quienes se creen que saben bastante de cine, y la encuesta a los críticos fué rápidamente realizada por la revista inglesa SIGHT AND SOUND, con la consulta a 85 candidatos de toda Europa y EE. UU., incluyendo a quienes escriben para diarios, semanarios, revistas mensuales, publicaciones espe-

en guardia

Sin embargo, muchos problemas son menos fácilmente puestos a prueba por la experiencia. Si, como la mayoría de la humanidad, tiene usted convicciones apasionadas sobre muchas de tales cuestiones, hay formas en que puede darse cuenta de su propia parcialidad. Si le encoleriza una opinión contraria, es señal de que tiene usted, subconcientemente, la seguridad de no poseer buenos motivos para pensar como lo hace. Si alguien sostiene que dos y dos son cinco, o que Islandia se encuentra sobre el ecuador, uno siente más lástima que ira, a menos que sepa tan poco de aritmética o geografía que la opinión ajena haga tambalear la propia opinión contraria. Las más enconadas controversias son las que giran alrededor de cuestiones para las que no hay buenas evidencias en ninguno de los dos sentidos. La persecución es usada en teología, no en aritmética, porque en aritmética existe conocimiento, pero en teología sólo hay opinión. De modo que, cuando se sorprenda enfureciéndose por una diferencia de opinión, póngase en guardia; probablemente encontrará, al investigar, que su convicción está yendo más allá de lo que permiten las evidencias.

Bertrand Russell

(en "Ensayos impopulares",
Editorial Hermes, México, 1952, pág. 132)

los críticos eligen

LADRI DI BICICLETTE (Ladrones de bicicletas), Italia, 1949, de Vittorio de Sica (25 votos).

CITY LIGHTS (Luces de la ciudad), EE. UU., 1930, de Charles Chaplin (19 votos).

THE GOLD RUSH (La quimera del oro), EE. UU., 1925, de Charles Chaplin (19).

POTEMKIN, URSS., 1925, de Sergei Eisenstein (16).

LOUISIANA STORY, EE. UU., 1947, de Robert Flaherty (12).

INTOLERANCE (Intolerancia) EE. UU., 1916, de David Wark Griffith (12).

GREED (Avaricia), EE. UU., 1925, de Erich von Stroheim (11).

LE JOUR SE LEVE (Amanece), Francia, 1939, de Marcel Carné (11).

PASSION DE JEANNE D'ARC (La pasión de Juana de Arco), Francia, 1928, de Carl Dreyer (11).

BRIEF ENCOUNTER (Lo que no fué), Inglaterra, 1945, de David Lean (10).

LE MILLION, Francia, 1930, de René Clair (10).

LA REGLE DU JEU (La regla del juego), Francia, 1939, de Jean Renoir (10).

CITIZEN KANE (El ciudadano), EE. UU., 1941, de Orson Welles (9).

LA GRANDE ILLUSION, Francia, 1937, de Jean Renoir (9).

GRAPES OF WRATH (Viñas de ira), EE. UU., 1940, de John Ford (9).

JUVENTUD DE MAXIMO GORKI, URSS, 1938, de Mark Donskoi (8).

MONSIEUR VERDOUX, EE. UU. 1946, de Charles Chaplin (8).

QUE VIVA MEXICO, 1931-32, de Sergei Eisenstein (8).

TIERRA, URSS, 1929, de Aleksandr Dovzhenko (7).

ZERO DE CONDUITE (Cero en conducta), Francia, 1932, de Jean Vigo (7).

BROKEN BLOSSOMS (Pimpollos rotos), EE. UU., 1919, de David Wark Griffith (6).

DAMES DU BOIS DE BOULOGNE, Francia, 1945, de Robert Bresson (6).

HALLELUJAH, EE. UU., 1929, de King Vidor (6).

L'AGE D'OR (La edad de oro), Francia, 1930, de Luis Buñuel (5).

A NOUS LA LIBERTE (Para nosotros la libertad), Francia, 1931, de René Clair (5).

BIRTH OF A NATION (Nacimiento de una nación), EE.UU., 1915, de David Wark Griffith (5).

DREIGROSCHENOPER (La ópera de cuatro centavos), Alemania, 1931, de G. W. Pabst (5).

LES ENFANTS DU PARADIS (Sombras del paraíso), Francia, 1944, de Marcel Carné (5).

HENRY V (Enrique V), Inglaterra, 1944, de Laurence Olivier (5).

MAN OF ARAN (El hombre de Arán), 1934, de Robert Flaherty, (5).

MIRACOLO A MILANO, Italia, 1951, de Vittorio de Sica (5).

LOS OLVIDADOS, Méjico, 1951, de Luis Buñuel (5).

STAGECOACH (La diligencia), EE. UU., 1939, de John Ford (5).

Ladri di biciclette

los directores eligen

Los primeros puestos de esta lista coinciden con la elección de los críticos, pero en este orden: **Potemkin** (Eisenstein), **The Gold Rush** (Chaplin), **Ladri di biciclette** (de Sica), **City Lights** (Chaplin), **La grande Illusion** (Renoir), **Le Million** (René Clair), **Greed** (von Stroheim), **Hallelujah** (Vidor), **Dreigroschenoper** (Pabst), **Brief Encounter** (David Lean), **Intolerance** (Griffith), **Man of Aran** (Flaherty), **Passion de Jeanne d'Arc** (Dreyer), **Les enfants du paradis** (Marcel Carné), **L'âge d'or** (Buñuel), **Broken Blossoms** (Griffith).

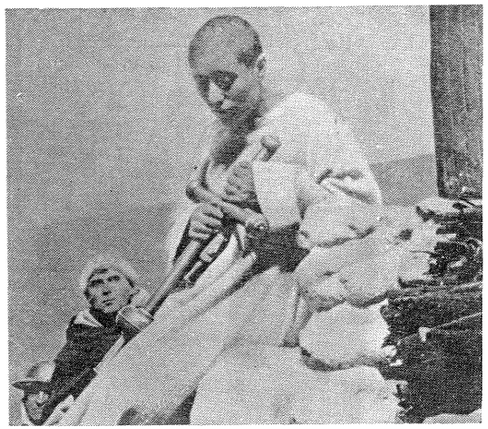
cializadas o solamente libros. De acuerdo a la edición de octubre-diciembre, llegaron 63 respuestas, firmadas por los nombres más conocidos de la crítica mundial, e insólitamente dispares entre sí: el film más preferido sólo unió 25 votos, y la lista de títulos se prolonga hasta 33 títulos prestigiosos, de los que, aun con criterio exigente, sería difícil eliminar alguno. Hay votos muy pintorescos de quienes supieron prescindir de veinte títulos clásicos para hacer lugar a obras más imperfectas o más discutidas, e incluso a obras que un abundante consenso juzgaría olvidables: en ese rubro figuran **King Kong** (1933, de Ernest Schoedsack), **The Palm Beach Story** (Los amores de mi mujer, 1942, de Preston Sturges), **One Way Passage** (La cita, 1932, de Tay Garnett) y hasta **Top Hat** (Sombrero de copa, 1935, obra de Fred Astaire-Ginger Rogers antes que de su director Mark Sandrich).

En esta materia, desde luego, la adhesión sentimental, la arbitrariedad personal, y el placer de exhibir ambas, son fuerzas poderosas. Pero hay otros factores, y es difícil ver cómo ningún crítico (salvo reciente revisión), puede votar a conciencia los films que David W. Griffith o Erich von Stroheim realizaron treinta años antes, y aun los otros films que el crítico vió y que hoy recuerda imperfectamente. Es presumible también que quien incluyó un film de un creador se consideró eximido de incluir otro del mismo: quien vota a Chaplin en **City Lights** no vota **The Gold Rush**, y viceversa; quien vota **Miracolo a Milano** no vota a **Ladri di biciclette**.

La opinión cinematográfica suele ser, con demasiada frecuencia, y aun entre gentes del oficio, un resultado de factores subjetivos y circunstanciales, lejana a lo que un crítico uruguayo llamó "**razones más generales y demostrables**". En 1952 y en el Uruguay hubo quien reprochó a **Fröken Julie** ser demasiado teatral (asombrosamente, prefirió **Edouard et Caroline**), y quien adujo que **Umberto D** es una obra decadente y hasta reaccionaria. Ver claro entre la confusión, calcular qué significa cada título en la producción mundial y en el desarrollo de la estética cinematográfica, sería aproximarse con más justeza a una operación crítica, pero ésos son pasos que requieren serenidad, información, destierro de una vehemencia que idolatra algunos films para elogiarlos, y que cancela prestigios con dos frases. Sería interesante especular qué opinarían los adversos a **Umberto D** si no hubieran existido **Sciuscia** o **Ladri di biciclette** y, para repetir un ejemplo homologado, qué opinarían los entusiastas de **Monsieur Verdoux** si su creador no fuera el de **City Lights**. La comparación inmediata suele frustrar la claridad de miras, y se elogia con más calor la película modesta, bien hecha, sorpresiva, que la otra

los films olvidados

Tanto críticos como realizadores dieron pocos votos, o ninguno, a muchos títulos de gran prestigio. Entre ellos: **Alejandro Nevsky** (S. M. Eisenstein), **La kermesse heroique** (Jacques Feyder), **Odd Man Out** (Larga es la noche, de Carol Reed), **Pygmalion** (Anthony Asquith), **Kameradschaft** (La tragedia de la mina, de G. W. Pabst), **Sciuscia** (Vittorio de Sica), **In Which We Serve** (Hidalgos de los mares, de Noel Coward), **Caligari** (Robert Wiene), **Extasis** (Gustav Machaty), **La bête humaine** (Jean Renoir), **Carnet de bal** (Julien Duvivier), **The Long Voyage Home** (Largo viaje de regreso, de John Ford), **The Maltese Falcon** (Halcón maltés, de John Huston), **Un chapeau de paille d'Italie** (René Clair). Cabría agregar los films demasiado nuevos para congregar muchos votos: **Rasho Mon**, o **Fröken Julie**, o **Due soldi di speranza**, o **Jeux Interdits**.



La passion de Jeanne d'Arc

película ambiciosa cuyas virtudes no alcanzan la altura esperada. Como decía Jacques Becker en un artículo, **El diamante rojo** fué un film excelente mientras hubo espectadores que lo descubrieran, pero dejó de ser excelente para quienes fueron a verlo tras las recomendaciones de los primeros.

De estas preferencias momentáneas, no corregidas por una revisión posterior, nacen posiciones y raciocinios y teorías: críticos que componen una lista de clásicos e incluyen películas menores, porque oportunamente objetaron la grandilocuencia de **Citizen Kane**, o el idealismo utópico de **La grande illusión** o la mucha charla de **Dames du Bois de Boulogne**, sin ver virtudes más esenciales. Para una encuesta semejante, la primera medida oportuna es ampliar el campo y pedir la elección de veinte o treinta títulos (exceptuado quien desee restringirse); esto da más solidez a las mayorías que se obtengan. La segunda medida es exhortar a un cambio, sustituyendo las preferencias personales por un criterio analítico, histórico: elegir films realmente importantes, y prescindir de los que mejor gustaron a la infancia o la adolescencia de críticos que también fueron seres humanos. Probablemente hubiera sido adecuado premiar la respuesta que más se acerque al cómputo final. La tercera medida resultaría apta para encuestas y también para las continuas discusiones entre críticos: una amplia tolerancia de opinión, que no obligue a inclinarse por el cine mudo o el sonoro, por quienes pueden llamarse humanistas (Vittorio de Sica, Chaplin, René Clair) o por quienes son más precisos y virtuosos (Orson Welles, Dreyer, Eisenstein), por los cultores de dramas individuales o por los afanosos de intención social.

The Gold Rush

Aun con todas las reservas de criterio que pueda merecer la encuesta, parece más útil tenerla que prescindir de ella. Por lo menos, queda un cuerpo de films que, hacia 1952, parecieron a directores y críticos los más esenciales de cincuenta años de cine: si productores y exhibidores procuran establecer y repetir las recetas de los films que dieron más dinero, también habrá realizadores y espectadores que procuren comprender el sentido y la forma de los films más prestigiosos. No sería desatinado exhibirlos obligadamente a quien pretenda entender algo en la materia.

hamlet

CINE y TEATRO

planteo de un problema

¿hacia el super teatro?

—Eso no es cine. Es puro teatro.

Con semejantes repetidos decretos muchos despachan algunas de las más provocativas creaciones del cine de estos últimos años. Impacientes por reducir el cine a lo figurativo (al cine abstracto, poético o, simplemente, puro) o al documental más o menos realista, incómodos ante toda obra que cuente una historia o que desarrolle una situación dramática, rechazan desde ya y para siempre cualquier intento de vincular al cine con alguna de las artes de la literatura y principalmente con el teatro.

Sin embargo, un mero repaso a la producción más significativa de estos últimos diez años permite advertir la importante proporción de obras dramáticas, transcriptas directamente de un original teatral o de la adaptación al teatro de un original narrativo. En esta ambigua zona del teatro filmado o del cine teatral se sitúan algunas de las mayores producciones de estos últimos diez años. En muchos casos han sido creadas por hombres que desembocaban en ese terreno trayendo una vasta experiencia cinematográfica, de la que no renegaban al someterse a las condiciones del nuevo género. Así, por ejemplo, al proponerse Wyler la filmación de una pieza de Lillian Hellman (*The Little Foxes*, La loba, 1941) aprovechaba la oportunidad para experimentar en una nueva técnica cinematográfica y conseguía sustituir, en las escenas más dramáticas y gracias a la profundidad de campo, el montaje en cuadros por el montaje dentro del cuadro.

No fué éste el único caso. Después de *Citizen Kane* (El ciudadano, 1941), después de *The Magnificent Ambersons* (Soberbia, 1942), después de *The Stranger* (El extraño, 1946) y *The Lady from Shanghai* (La dama de Shanghai, 1947), Orson Welles filma *Macbeth* (1948) y *Othello* (1952); después de *Le Diable au Corps* (El diablo y la dama, 1946) Claude Autant-Lara adapta con Jean Aurenche y Pierre Bost un *vaudeville* de Georges Feydeau, *Occupe-toi d'Amélie* (1949). Mientras estos creadores cinematográficos se entregaban al teatro filmado, el cine era ocupado por hombres de teatro que, como Laurence Olivier, ensayaban una más vasta *mise-en-scene* de Shakespeare (*Henry V*, 1944; *Hamlet*, 1948) o que, como Elia Kazan, aportaban al cine su rica experiencia de directores de teatro.

La discusión que suscitó el *Hamlet* de Olivier es ejemplar de la perplejidad que la obra de éstos y otros innovadores ha producido en los medios cinematográficos tradicionales. Los artepuristas lo rechazaron en nombre de algunos postulados intocables de estética fílmica. (Uno, extremista, llegó a demostrar su invalidez al no ajustarse a los principios expuestos por Eisenstein en *The Film Sense;* olvidaba que tampoco *Iván el Terrible*, 1945, los tenía en cuenta.) Otros, menos teóricos, aceptaron el film como un híbrido feliz; un imaginativo llegó a hablar de un triángulo equilátero entre cine, teatro y literatura. (Pero muchos incondicionales de Shakespeare denunciaron la herejía y estuvieron dispuestos a rechazar cualquier cohabitación entre teatro y cine.) Algún veloz teorizador francés exaltó la versión como una nueva fórmula, el super teatro, no demorando en sostener que el cine salvará al teatro (sin aclarar bien de qué) y considerando muy elogiable el intento.

Cada nueva experiencia de teatro filmado —y se multiplican en forma creciente— vuelve a plantear el problema, despierta controversias, provoca escisiones. Ninguna de las

Henry V

teorías hasta ahora adelantadas parece totalmente satisfactoria; ninguna parece alzarse por encima de la consideración de uno o varios casos particulares. Ninguna parece querer reconocer que es bueno que haya de todo en la viña del Señor —matizando, adecuadamente es claro, esta liberalidad—. Y sin embargo, ninguna discusión podrá parecer provechosa si no empieza por reconocer, en primer término, la validez del problema, para sostener de inmediato la necesidad de un examen de estas obras tan dispares a la luz de una concepción general que reconozca al teatro y al cine como modos diversos del espectáculo dramático.

buenas y malas intenciones

La idea de llevar el teatro al cine no es nueva. Nació con el cine cuando éste era aún mudo. Sarah Bernhardt sacrificó su voz para dejar grabado en celuloide el imposible perfil de sus heroínas; Eleonora Duse y la Réjane oficiaron también el inútil sacrificio. Lo que entonces fué sólo mecánico registro parece hoy arqueología. A partir del cine sonoro el problema tiene otra significación. Ya no se trata sólo de registrar algunas sombras de lo que fueron actrices o creaciones teatrales; se

trata de reconstruirlas, dramáticamente, en el nuevo medio. Las pérdidas obvias que el proceso acarreaba (la tercera dimensión evaporada, la "presencia" del actor muy disminuída) parecieron seguramente pequeñas frente a las evidentes ventajas de una mayor flexibilidad del marco espacio-temporal, de una intimidad mayor con la fisonomía del actor.

Muchos autores y empresarios, muchos actores teatrales, vieron en el cine el vehículo para aumentar su fama, para difundir su obra, para vender al público de provincia (y del mundo entero) la pieza que sólo podía verse en París, en el West End de Londres, en Broadway. Esto explica casi todo el teatro filmado de la cuarta década del siglo, el brusco salto de Pagnol del teatro al cine, algunos Shakespeares ambiciosos y estirados. Pero explica también, ya en la quinta década y aun ahora, la existencia de *The Little Foxes,* de *Macbeth,* de *Fröken Julie,* en las que ya no es posible hablar de transcripción mecánica sino de adaptación y, a veces, de recreación.

No se agotan con éstas las motivaciones que subyacen este auge del teatro filmado. Junto al interés venal y a la vanidad están el prestigio del teatro como medio expresivo, los grandes nombres de la literatura dramática, entre los que el más tentador es el de Shakespeare. De Esquilo a Jean Anouilh, de Racine a Ibsen, la literatura dramática parece ofrecer al cine un arsenal de intrigas y de libretos, aparentemente preparados para cualquier transcripción más o menos audaz. Y todavía hay quienes llegan al teatro filmado, seducidos por las posibilidades teatrales del nuevo género, o, aun, para intentar un desarrollo del estilo teatral que éste parece estar reclamando por su misma lógica interna.

Estas diferentes motivaciones, estos distintos puntos de partida, suponen distintas concepciones del teatro filmado y resultados distintos. Habría que decir: distintos géneros. No se puede colocar en el mismo plano una obra que como *Les parents terribles* (Cocteau) transcribe sin alteraciones un texto escrito para el teatro y otra que como *Occupe-toi d'Amelie* (Autant-Lara) empieza por desmontarlo en todas sus articulaciones. No responden a una misma orientación quienes emprenden la (aventurada) adaptación de Shakespeare que quienes transcriben un material ya influído por la estética del cine como puede ser *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams o *Death of a Salesman* de Arthur Miller.

Hay que hablar de géneros o, si se prefiere, de categorías. Toda discusión del problema del teatro filmado o del cine teatral debe empezar por delimitar, así sea a grandes rasgos, algunas de esas categorías.

a propósito de shakespeare

No es extraño que el cine haya pensado en adaptar a Shakespeare cuando el teatro contemporáneo también suele hacerlo. Shakespeare creó sus obras para un escenario que carecía de escenografía; en que los papeles femeninos eran interpretados por muchachos; en que el actor aparecía aislado sobre un tablado que penetraba en la sala y lo instalaba en medio del público. Su poesía dramática debió alzar inexistentes decorados, hacer funcionar no inventados reflectores, jugar con combinaciones plásticas inéditas. En su teatro la palabra tuvo (tiene) la suma del poder creador. Cuando se pone a Shakespeare en la escena se le recrea: se doblan con decorados o luces las indicaciones explícitas de sus versos; se visten sus palabras de adornos a veces superfluos; se le adapta, en fin.

Un respeto paralizador, una legítima sospecha de que el grueso público del cine no respondería, demoraron la inmediata traslación de Shakespeare al cine sonoro. Y los mismos pomposos intentos de la Warner Bros. *(Midsummer Night's Dream,* Sueño de una noche de verano, 1935) y de la M. G. M. *(Romeo and Juliet,* 1936) no sirvieron para tranquilizar a los entendidos.

Recién con el *Henry V* de Laurence Olivier es posible hablar de un intento de recrear una obra de Shakespeare en el cine sin desvirtuar su espíritu. Antes que a Olivier, *Henry V* había planteado un problema de adaptación al propio Shakespeare. Se trataba de poner en escena una crónica histórica, llena de acción y de batallas; épica y no drama. Pero Shakespeare no intentó disimular las limitaciones de los medios a su alcance, sino que comenzó por subrayarlos. Utilizó un Coro (descendiente directo del recitador épico) que denunciaba la pobreza del medio teatral, que narraba los hechos imposibles de mostrar en escena y que acicateaba con sus versos la imaginación del espectador. Con esta jerarquización de la palabra, lo que era limitación y pobreza de su teatro acabó por constituirse en verdadera riqueza, en su fortuna esencial.

Al llevar la pieza a la pantalla, Olivier se encontró con que los términos del problema se habían invertido: los medios a su alcance excedían ampliamente las necesidades del tema. ¿Cómo respetar, entonces, el carácter de la pieza, su verdadero sentido, al trasladarla a un medio en el cual los convencionalismos teatrales habrían de resultar inexplicables? La solución elegida por Olivier es tan franca como la de Shakespeare: en vez de disimular el problema empieza por subrayarlo. Lo que él lleva al cine no es *Henry V* sino una representación isabelina de *Henry V*. La obra aparece en su film como una ficción de segundo grado, contenida dentro de una ficción más amplia que sitúa la pieza frente a la realidad del público y el teatro de la época. Con ello, Olivier justificaba el mantenimiento de todos los convencionalismos que la pieza necesitaba para alcanzar al espectador isabelino, y al mismo tiempo obtenía los medios de superarlos, poniendo los recursos del cine al servicio del espíritu de Shakeseare.

El resultado fué (debió ser) un producto híbrido. Al principio, la cámara se limitaba a registrar la reconstrucción realista de una representación teatral en el Globe Theatre de Londres. Pero la provocación a la fantasía del espectador que contenían los discursos del Coro daba pretexto a una lenta transformación de los escenarios, que se volvían cada vez más reales. La batalla de Agincourt —climax dramático de la pieza— se libraba en plena naturaleza; el film no era ya el registro de una representación teatral, sino su versión transfigurada a través de la imaginación del espectador isabelino. De allí en adelante, el proceso se iba invirtiendo lentamente. El cine dejaba su lugar al teatro y regresaba a la función secundaria de registro.

un libretista

Con la adaptación de *Hamlet* (lo que él mismo llamó "un ensayo sobre *Hamlet*") Olivier dió un paso mucho más audaz. La forma general de la obra sufre en sus manos y en las de su colaborador Alan Dent una simplificación que es por un lado estilización y por otro empobrecimiento. Ante todo, hubo que resolver las ambigüedades del protagonista; para ello se suprimieron muchos pasajes, logrando un carácter más firme, pero más superficial, que el propuesto por Shakespeare. No se agregó nada nuevo a la obra, pero se hicieron cortes, se cambiaron de lugar unas cuantas escenas y se alteró el sentido de más de un pasaje.

El brillante color de *Henry V* se sustituye aquí por el blanco y negro. Se busca lograr por medios visuales una nueva unidad formal que concentre y aglutine la acción dramática. Mediante la profundidad de foco y una escenografía monocorde, el movimiento de la cámara va construyendo una sólida unidad espacio-temporal, a través de un desarrollo ininterrumpido en que el principio y el fin se oponen y equivalen simétricamente. El escenario resulta una enorme caja de resonancia para las voces, que los micrófonos recogen hasta en sus más imperceptibles matices. La plástica se subordina a la palabra, a su realidad sensual en la voz de los actores.

No se agotan con esto las conversiones que operó Olivier. Cuando la palabra parecía sólo poesía y no drama, procede a un verdadero doblaje visual. Los *raccontos* (Ofelia contando a su padre la patética visita de Hamlet, el ataque de los piratas, la muerte de Ofelia) fueron dados así con variada felicidad. Los monólogos fueron también ilustrados, aunque pareció más convincente la simple ilustración dramática del primero que los símbolos, a veces triviales, del famoso *To be or not to be.* Cuando la pieza pareció justificar una secuencia de acción —como en la escena del duelo final— Olivier agotó los recursos del cine.

Si la obra no alcanza la unidad perfecta que Olivier había concebido, ello quizá se deba a un resto (inevitable) de convenciones teatrales y a una (también inevitable) cuota de aprendizaje que el realizador debió pagar. Más de una vez la cuidadosa estructura vacilaba, la desigualdad del elenco y sus resabios teatrales disolvían la armonía, la unidad era rota por una nota de mal gusto ocasional. Fué un *Hamlet* que no era ya teatro, aunque no llegaba a ser completamente cine; que no era de Shakespeare sin ser tampoco de Olivier.

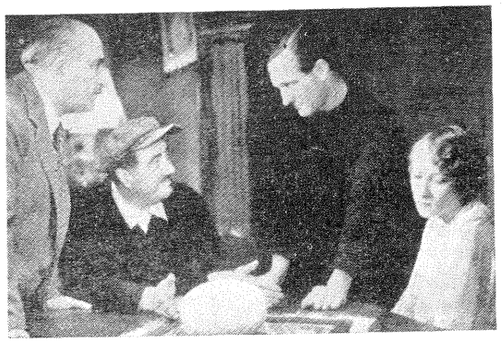
Más audaz, más genial tal vez, fué Welles con *Macbeth.* También aquí la pieza fué descompuesta en sus elementos y luego reconstruída según una estructura distinta; también aquí se prefirió una sola línea de interpretación del protagonista (la barbarie homicida) a la matizada y ambigua que Shakespeare dibujó. Pero la recreación cinematográfica fué mucho más feliz. Toda la concepción plástica y dinámica estaba comentando entre líneas los versos de Shakespeare. El film era irrespe-

tuoso de algunos elementos de la obra original, ofrecía un mal elenco, abrumaba al espectador con desplantes innecesarios; pero era una creación íntegramente concebida para el cine. Y aunque trataba a Shakespeare como a cualquier libretista contemporáneo, indicaba al mismo tiempo un camino para la filmación del teatro poético: la recreación, la recomposición total, y no el compromiso.

Tanto las versiones mediocremente fieles como estas concepciones más audaces han debido afrontar un difícil conflicto de lealtades: ¿Cómo ser fiel a la esencia del cine sin traicionar lo que hay en Shakespeare de literatura, de pura poesía verbal, y sin desvirtuar la esencial teatralidad de su obra? Desde el punto de vista de Shakespeare no hay solución: se necesitaría otro Shakespeare para dar sus obras en el nuevo medio. Desde el punto de vista del cine el problema es distinto. Junto al registro más o menos inspirado de algunas piezas shakespereanas es posible concebir algunas películas que a partir de Shakespeare consigan una pura expresión cinematográfica. En este sentido parecen estar dirigidos los esfuerzos de Orson Welles.

realismo teatral

Las dificultades que ofrecía Shakespeare (y con él todo el teatro poético) parecen desaparecer si se considera el realismo teatral del siglo pasado que se prolonga hasta estos días. Si en efecto, este teatro tiende principalmente a la representación minuciosa de la realidad, el cine es su mejor vehículo, su más fiel aliado. En este sentido, nada es más ilustrativo que el ejemplo de Pagnol. El cine se le presenta a Pagnol, primariamente, como un medio de aumentar su público, de difundir sus creaciones en un ámbito más extenso. Hacia 1934, trasladó al cine su trilogía marsellesa: *Fanny, Marius, César.* El resultado es, desde un punto de vista cinematográfico, poco más que teatro en lata, aunque no puede desdeñarse la excelencia de un elenco que incluía a Raimu, a Charpin, a Pierre Fresnay. Lo paradójico es que estos films sin ningún mérito cinematográfico fueron los que pusieron a Pagnol en la verdadera pista de su costumbrismo neorrealista. A través de las escasas escenas en que Pagnol debió sacar fuera del estudio sus cámaras, se fué filtrando en sus films una veta neorrealista que habia de culminar en trabajos ya alejados de lo teatral: *Joffroi* (1934), *Regain* (Retoño, 1937), *La*



Fanny (Charpin, Raimu, Fresnay, Orane Demazis)

femme du boulanger (La mujer del panadero, 1938) y *La fille du puisatier* (La hija del pocero, 1940).

El ejemplo de Pagnol no es único. Casi todo el teatro filmado de estos últimos veinte años deriva de la vertiente realista. Muchos de estos films han pretendido ocultar su origen teatral multiplicando los escenarios, interpolando exteriores, buscando ya que no la difícil acción, la agitación y el movimiento. Entre tanto producto así adulterado, se han deslizado algunas producciones que no han temido incurrir en el calificativo de teatrales. La más ilustre de todas quizá sea *The Little Foxes.* Aunque la adaptación de Daniel Mandell y Lillian Hellman no preservó intacta la estructura teatral, la labor del director Wyler consistió en acentuar hasta el máximo la dramaticidad de las situaciones, sacrificando cualquier consideración de orden cinematográfico a su concepción de la pieza como estructura dramática. Wyler comprendió que lo que importaba conservar no era tal o cual línea de diálogo, tal o cual discurso, sino la tensión en que se desarrolla el conflicto, la oposición de los personajes, y la revelación de un mensaje por la dialéctica de sus relaciones. De ahí que pusiera por encima de todo la concentración dramática. Orientado hacia la creación de un drama cinematográfico, Wyler llegaba a su formulación por el camino más desesperado: el del teatro. La magnitud de su hazaña no pudo ser asimilada en su momento. Y sólo pareció evidente cuando otros films suyos (particularmente *The Best Years of Our Lives,* Lo mejor de nuestra vida, 1946, y *The Heiress,* La heredera, 1949) la popularizaron.

Wyler no tuvo imitadores inmediatos. Recién en 1946 aparece una concepción semejante de la adaptación —aunque más desesperada— cuando Jean Cocteau traslada al cine casi literalmente su pieza teatral *Les parents terribles.* Cocteau ha señalado posteriormente que su propósito fué el de poner el cine al servicio de lo teatral, subrayando con ello el carácter ambivalente de su obra. Es cierto que al filmarla no modificó para nada el texto, que vertió directamente el conflicto ya llevado a escena; es cierto que su labor como cinematografista se redujo a acechar de cerca el juego de los actores, a perseguirlos con el lente magnificador de la cámara, a convertir en primeros planos cada una de las réplicas de un diálogo copioso; es cierto que no amplió la obra y que por el contrario la concentró, que no mostró ningún exterior, que logró que el escenario actuara sobre los personajes, ahogándolos poco a poco. Pero nunca la obra fué más teatral que al explotar algunos recursos que el cine le facilitaba, particularmente en lo que se refiere a la presencia opresiva del ambiente, a la velocidad y concentración del tiempo cinematográfico, a la cercanía del rostro del actor. *Les parents terribles* es un ejemplo de cómo salvaguardar la teatralidad de una pieza y de cómo aumentarla gracias a recursos típicamente cinematográficos.

el expresionismo

Una categoría distinta es la de las piezas que usan técnicas derivadas del expresionismo

Les parents terribles (Ivonne de Bray)

teatral. El problema aquí resulta más complejo por tratarse de obras concebidas para un teatro que es coetáneo del cinematógrafo y que supone un conocimiento de su estética. Esto lo ha señalado muy bien Laslo Benedek al comentar algunos aspectos de *Death of a Salesman,* pieza de Arthur Miller cuya versión cinematográfica él mismo ha dirigido. *La pieza* —escribe— *tomaba en préstamo con entera libertad la técnica cinematográfica. La razón, me parece, es obvia. El mismo proceso de la evocación, de la fantasía, del soñar despierto o aún de la imaginación es esencialmente similar al del film. Tienen en común el movimiento vivido, las rápidas transiciones, el "fundido", algunas veces la vaguedad de las imágenes fuera de foco, otras la precisión de los primeros planos.*

Aquí se puntualiza algo que es esencial a la pieza de Miller pero que es válido para todo el teatro expresionista: el autor trabaja con la imaginación, a la que guía por procedimientos que disuelven las convenciones espacio-temporales del teatro realista. Para apelar a la imaginación, el teatro expresionista se vale de recursos de estirpe cinematográfica pero los desarrolla con tal audacia que vuelven al cine como recién inventados.

Esto parece evidente si se analiza, así sea parcialmente, *Fröken Julie* (La señorita Julia, 1950). La pieza fué concebida por Strindberg antes de que existiera el cine. Por su distorsión del naturalismo finisecular anuncia ya el expresionismo. Alf Sjöberg la llevó al teatro utilizando toda la experiencia del expresionismo teatral y cuando la filmó recreó su estructura en términos cinematográficos, tomando en préstamo al teatro (y en particular a *Death of a Salesman)* el recurso de hacer coexistir en un mismo espacio más de un tiempo. Lo que en Strindberg era relato, discurso, resulta en la versión cinematográfica acción vivida en distintos tiempos y en el mismo escenario. Es claro que Sjöberg no limitó a esta innovación su aporte cinematográfico. Toda la obra fué trasladada al lenguaje del cine. Pero lo que importa subrayar es este préstamo del cine al teatro que ahora vuelve al cine.

Al filmar *Death of a Salesman* Laslo Benedek no podía desaprovechar la innovación. El mismo se ha encargado de subrayar la enorme concentración dramática que se logra por esta coexistencia de tiempos y espacios.

Death of a Salesman (Patricia Walker, Fredric March, Mildred Dunnock)

Nunca pensé —escribe— *que esta obra pudiese ser encarada en un estilo "naturalista". Es completamente real y profundamente verdadera pero su naturaleza toda —la terrible concentración de su historia, la retórica de su escritura— es únicamente aceptable en un estilo "teatral".* De ahí que su función como director haya sido la de preservar este estilo teatral. Su tarea aparecía simplificada porque lo que era específicamente teatral en Miller era un elemento que podía darse fácilmente en términos de cine, un elemento que el propio Miller había concebido en términos visuales. Y así, aunque la pieza pueda haber impresionado a muchos como cinematográfica, y el film haya parecido a otros muy teatral, lo cierto es que su estructura (o su estilo, para usar la palabra de Benedek) es ambivalente. Lo que no pasaba en Shakespeare.

algunos creadores

Las tres instancias apuntadas —Shakespeare y el teatro poético, el teatro realista, el expresionismo— no consiguen agotar las categorías posibles. Apenas si permiten advertir la complejidad del problema que se pretende englobar en la escueta fórmula: teatro filmado.

Habría que tener en cuenta aún una cuarta categoría posible: el teatro cinematográfico. Es decir, las obras esencialmente teatrales que han sido escritas para el cine.

El ejemplo más obvio parece proporcionarlo la producción entera de Joseph L. Mankiewicz y en particular su tan discutida *All About Eve* (La malvada, 1950) Hay en sus películas una concepción teatral del conflicto dramático, una solución del mismo en que el diálogo y el juego de los actores predominan sobre todo otro elemento más cinematográfico.

Mucho más ilustrativo es el caso de *Iván el Terrible*, concebida por Eisenstein (como se ha indicado)según la estructura de una tragedia. Con esta obra el gran director coronaba no sólo sus experimentos cinematográficos sino una labor paralela y no menos fecunda de director escénico. Después de la concepción épico plástica de *Alejandro Nevsky* esta morosa tragedia pareció desconcertante. No faltó quien la calificara de ópera, aludiendo con ello a su síntesis de elementos dramáticos, visuales y musicales. Pero lo que la obra realmente revela es una necesidad de trasladar al cine los elementos más herméticos y directos de la tragedia, la imposición de un ritmo y un estilo que parecen extracinematográficos. No puede pensarse en una improvisación de Eisenstein. Seguramente su decisión de hacer de *Iván* una tragedia estuvo orientada por la naturaleza misma de su enfoque del personaje y de la época. De todos modos, lo que interesa señalar es la nueva luz que arroja esta obra sobre las relaciones entre la creación cinematográfica y el teatro.

The Little Foxes (Bette Davis, Charles Dingle)

final provisorio

El ejemplo de Orson Welles empecinado en glosar a Shakespeare; el de Wyler en busca de una dramaturgia cinematográfica; el de Cocteau transcribiendo en una escritura más tensa, más concentrada, sus propias piezas; el de Sjöberg aprovechando recursos del expresionismo teatral en sus realizaciones cinematográficas; el de Olivier ensayando una *mise-en-scene* más amplia y generosa; el de Eisenstein escribiendo una tragedia para el cinematógrafo, parecen ejemplos bastante elocuentes del hecho de que no hay *una* forma del teatro filmado; de que es imposible desechar el teatro filmado en nombre de un dogma absoluto sobre qué es cine y qué no lo es. El cine no se agota en el espectáculo visual ni en el registro de la naturaleza, ni en la exposición de un conflicto ni en la crónica de un proceso. El cine es todo eso y mucho más. Es capaz de reconocer una inagotable variedad de géneros; es capaz del registro mecánico y de la creación original.

El planteo del problema del teatro filmado debe ser otro. Habrá que empezar por examinar los fundamentos técnicos de ambas artes; habrá que empezar por el análisis de sus distintos recursos, de sus limitaciones, de sus posibilidades. Sólo así podrá llegarse a determinar un estilo de lo teatral y un estilo de lo cinematográfico. Sólo entonces se podrán (quizá) dictar excomuniones, emitir decretos, instaurar el ostracismo. Hasta entonces, el fenómeno de la popularidad creciente del teatro filmado deberá requerir la mayor atención, el más minucioso comentario.

J. L. M. y E. R. M.

BIBLIOGRAFIA. Es sumamente extensa. Para la presente nota se consultó un artículo de Henry Raynor sobre *Shakespeare filmed* en *Sight and Sound* (Londres, julio-setiembre 1952). En la misma revista (octubre-diciembre 1952) constan las declaraciones de Laslo Benedek sobre *Death of a Salesman.* Sobre la concepción de *Iván el Terrible* de Eisenstein puede verse *Film 8.*

proyectores con sonido magnético

La grabación magnética se basa en un principio ya antiguo (patente Poulsen), del año 1900, pero recién en los últimos años se ha ensayado su aplicación a la cinematografía.

Para el film de 8 mm., la inscripción magnética constituye hasta el momento la única solución eficaz de sonorización. Pero es en el pase de 16 mm. donde el sonido magnético ofrece sus mejores posibilidades y una verdadera carrera industrial se está produciendo para alcanzar a la cinematografía soluciones perfectas.

Entre estas soluciones interesan, naturalmente, las que primero conocerá el Uruguay desde que en fecha próxima serán puestos a la venta algunos de los mejores equipos de proyección que incluyen el nuevo sistema.

El proyector sonoro magnético Bell & Howell 202, que una revisión personal de la primera muestra llegada permite tomar como ejemplo, graba y reproduce sonido, por medio de una cinta de material magnético, sobre la orilla de la película. La fábrica ha creado un proceso de sound-stripe **con el que se reviste la película del material destinado a la obtención del sonido magnético. Al proyectarse la película así tratada, se puede grabar el sonido —voces y/o música (tiene entradas independientes para pick-up y micrófono)—, y es posible borrar y volver a grabar un número ilimitado de veces. Terminada la grabación, está lista para su reproducción instantánea en el mismo proyector y con perfecta sincronización de sonido e imagen.**

El sound-stripe **se aplica también a películas que ya poseen banda sonora óptica. El proyector reproduce ambos tipos de sonido y esto posibilita la adición de una nueva banda de sonido magnético a una película sonora común. La fábrica produce actualmente el** sound-stripe **para las películas mudas de doble perforación; en este caso el** sound-stripe **es doble: parte entre la perforación y el borde del film y parte entre aquélla y la imagen (aprovechando, presumiblemente, el espacio resultante de la diferencia de tamaño entre la ventanilla de la filmadora y la del proyector).**

El procedimiento de grabación no exige equipos especiales ni salones acústicos. Un neófito puede aprender rápidamente a fusionar la voz con la música de fondo. A la característica de grabar y poder borrar tantas veces como se desee y a la de inscribir sonido magnético sobre films sonoros comunes, se reconocen varias posibilidades prácticas en el comercio, la industria, la educación: una película de propaganda puede ser preparada con comentarios apropiados para cada cliente o grupos de clientes; el mensaje permanente (en banda óptica) de una película de ventas, dirigido al cliente, puede complementarse con un mensaje grabado magnéticamente que informe al comerciante cómo vender el producto; a un film con relato en idioma extranjero puede adicionársele la traducción en banda magnética y proyectarse de uno u otro modo; nada impide que esa banda magnética se borre y se grabe la traducción en el idioma de otro país al que haya necesidad de destinar la misma copia (esto puede hacerse ilimitadamente); a la banda óptica de un film educativo puede agregársele un comentario en banda magnética adaptado a cada auditorio; un médico que reciba un film quirúrgico documental puede agregar al mismo sus propios comentarios, sin perder la banda óptica original.

LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA (Uruguay 1952)

Durante 1952 el éxito comercial no siguió, desde luego, a la calidad: dieron resultados inferiores, y aun fracasaron, algunos de los mejores estrenos, mientras que films vistosos, entretenidos y vacíos concentraron un mayor público. Esta situación, escasamente nueva, es combatida por la iniciativa de algunos exhibidores, que se arriesgan a traer películas de calidad; también es combatida por el aumento de páginas periodísticas destinadas a crítica cinematográfica, y por un movimiento de cine clubes aun más intenso que el comprobado en 1951. Estas entidades organizaron conferencias (por León Klimovsky y Leopoldo Torre Nilsson), y concursos de filmación, pusieron bibliotecas cinematográficas a disposición de sus asociados y cumplieron, en conjunto, más de un centenar de las que han dado en llamarse Funciones Especiales. Aunque los casos son muy abundantes y diversos, puede afirmarse que en el promedio esas funciones encontraron apoyo público, y suscitaron un continuo interés por perspectivas históricas y artísticas nunca proporcionadas por la exhibición comercial.

CINE ARTE DEL SODRE no es un cine-club, sino una entidad oficial que desarrolla algunas actividades similares a los cine-clubes; sus exhibiciones son públicas y con entrada paga. En el curso de 1952, repuso varios títulos del apogeo francés: **La Marseillaise** (Renoir), **Hotel du Nord** (Carné), **Les bas fonds** (Renoir), y aportó con carácter de estreno **Poil de Carotte** (Duvivier, 1932), **Les dames du Bois de Boulogne** (Robert Bresson, 1944-45) y **La régle du jeu** (Renoir, 1939), que no habían sido exhibidas en su oportunidad. Realizó asimismo, con la Facultad de Arquitectura, el Ateneo, la Facultad de Medicina y otras entidades, varias funciones en pase de 16 m/m., integradas por fragmentos de **Que Viva México** (Eisenstein), la reposición de **Our Daily Bread** (King Vidor), y la exhibición de dos clásicos suecos: **Körkarlen** (**Victor** Sjostrom) y **Herr Arne's Pengar** (Mauritz Stiller). Estos y otros films fueron completados por una selección de corto metraje sueco e italiano, y por una breve muestra del documental inglés.

CLUB AMIGOS DEL SEPTIMO ARTE desarrolló una actividad todavía reducida, revisando algunos títulos célebres (frecuentados también por otros cineclubes) y colaborando en una exhibición con polémica posterior de **Dieu a besoin des hommes** (Delannoy).

CINE CLUB DEL URUGUAY dividió en tres grupos principales su programación del año, aunque incluyó varios films fuera de esos ciclos. Estos fueron: 1) **Inglés**, con varios títulos que tuvieron carácter de estreno y que la entidad agregó a su cineteca; este conjunto fué dedicado mayormente al cine documental, e incluyó **Drifters** (John Grierson), **North Sea** (Harry Watt), **Song of Ceylon** (Basil Wright) y **Listen to Britain** (Humphrey Jennings), pero incluyó también films de argumento, como **Odd Man Out** (Carol Reed), **Madeleine** (David Lean) y **Whisky Galore** (Alexander Mackendrick); 2) **Italiano**, con especial preferencia por títulos de interés histórico, como **Gli Uomini che mascalzoni** (Camerini), **La tavola dei poveri** (Blasetti), **Il cappello a tre punte** (Camerini), **Acciaio** (Ruttmann), **Ettore Fieramosca** (Blasetti), y también **Ossesione** (Visconti), **Paisa** (Rossellini) y **Ladri di biciclette** (de Sica); 3) **Americano**, alternado entre la comedia y el realismo, con algunos títulos célebres como **To Be or Not to Be** (Lubitsch), **I Married a Witch** (René Clair), **You Only Live Once** (Fritz Lang), **The Long Voyage Home** (John Ford), **All Quiet on the Western Front** (Milestone), **Crossfire** (Edward Dmytryk) y **Asphalt Jungle** (John Huston). Fuera de estos ciclos, que por necesidades de programación llegaron a alternarse y a superponerse, la entidad exhibió **Extase** (Machaty), **La chute de la maison Usher** (Epstein), **Housle a Sen** (Vaclav Krska), **Iván el terrible** (Eisenstein) y otros títulos prestigiosos. En combinación con las empresas exhibidoras, efectuó funciones de preestreno para **Sommarlek** (Ingmar Bergman), **Rasho Mon** (Akira Kurosawa) y **Cronaca di un amore** (Michelangelo Antonioni), en los dos últimos casos en conjunción con CINE UNIVERSITARIO. Todas estas funciones fueron acompañadas de un programa impreso, con ficha técnica, información y crítica. Asimismo, la entidad anunció reiteradamente la aparición mensual de su revista CINE CLUB, de la que se publicaron tres números en el curso del año. No se ha hecho público el caudal de socios de la institución. Esta ha colaborado durante el año en la fundación de la Sección Uruguaya de la Federación del Cine Independiente.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY efectuó sesenta funciones y dedicó preferente atención al material retrospectivo: **Coeur fidéle, La chute de la maison Usher, La glace á trois faces** (Jean Epstein), **La fête espagnole, La coquille et le clergyman, La souriante Madame Beudet** (Germaine Dulac), **La femme de nulle part, L'inondation** (Louis Delluc), **Entr'acte** y **Un chapeau de paille d'Italie** (René Clair), **Dura Lex** (Kulechov), **Expreso de Manchuria** (Ilya Trauberg), **Fin de San Petersburgo** (Pudovkin), **Potemkin** (Eisenstein), **La tavola dei poveri** (Blasetti), **Il cappello a tre punte** y **Gli uomini che mascalzoni** (Camerini), **Acciaio** (Walter Ruttmann). Incorporó a su cineteca, y estrenó en el país, corto metraje experimental y de vanguardia como **Loony Tom** y **Mother's Day** (James Broughton), **Stars and Stripes** (Norman McLaren), **Sredni Vashtar** (David Bradley). Exhibió films retirados de la explotación comercial, como **Citizen Kane** (Welles), **Story of G. I. Joe** (Wellman), **A Walk in the Sun** (Milestone), **The Heiress** (Wyler), **Les jeux sont faits** (Delannoy); asimismo incluyó **Ossessione** (Visconti), **Whisky Galore** (Mackendrick), **La Marseillaise** (Renoir), **Hets** (Alf Sjöberg), **Los olvidados** (Buñuel), dedicó una función a dibujos cómicos de United Productions of America (UPA) y agregó films documentales y de arte de diversas nacionalidades. En combinación con las empresas exhibidoras realizó funciones de preestreno para **Berliner Ballade** (Stemmle), **The Men** (Zinnemann), **Seven Days to Noon** (Boulting), **Symphonie Eines Lebens** (Hans Bertram), **Cronaca di un amore** (Michelangelo Antonioni) y **Rasho Mon** (Kurosawa), en los dos últimos casos en conjunción con CINE CLUB. Esta programación no fué exhibida en ciclos. Las funciones de **Rasho Mon** y de una muestra retrospectiva de cine italiano (cuatro films) contaron con programas impresos; esta costumbre, que había sido normal en la entidad durante 1951, se interrumpió para la mayor parte de las funciones de 1952 y se vió sustituída por una revista llamada FILM, que apareció todos los meses. La entidad mantiene una Comisión de Filmación que dirigió un concurso, y que ha rodado tres películas para Cinematografía Escolar. Asimismo, se inauguró en el año la sede propia, que cuenta con biblioteca, elementos técnicos para filmar, montar y exhibir, y otros servicios para los socios. Estos ascendían a principios de año a 1400, y a mediados de diciembre 1952 a 1.719. Durante el año la institución colaboró también en la fundación de la Cinemateca Uruguaya.

LA CINEMATECA URUGUAYA fué fundada en 1952, agrupando las colecciones de films que poseen diversas entidades y personas, con fines de intercambio y divulgación, en el país y en el extranjero. Por su intermedio, y merced a ese archivo, se efectuaron diversas funciones en Montevideo, en el Interior de la República y en Buenos Aires.

LA SECCION URUGUAYA DE LA FEDERACION DEL CINE INDEPENDIENTE fué creada asimismo en 1952, declarándose que su objeto es fomentar la producción no comercial, experimental y de vanguardia; no se ha hecho pública la labor cumplida en el curso del año.

el cine en el mundo

estrenos 1953

Algunos de los estrenos que se anuncian para 1953 pueden complementar, aun aproximadamente, el panorama actual del cine en el mundo. Los títulos siguientes están elegidos entre aquellos que han merecido mejores referencias de la crítica y de los festivales internacionales.

alemania

Türme des Schweigens, dirigida por Hans Bertram, de quien se conoce **Symphonie Eines Lebens** (Sinfonía de una vida), con Fritz van Dongen, Gisela Uhlen;

Heimweh Nach Dir, comedia musical dirigida por R. A. Stemmle **(Berliner Ballade)**;

Der Gehorsame Rebell, realizada por Curt Oertel sobre la vida de Martín Lutero, ilustrada con pinturas, grabados y documentos, sin personajes humanos; Oertel había hecho anteriormente (1940) **Michelangelo** o **El Titán,** sobre un plan similar.

estados unidos

Ace in the Hole, dirigida por Billy Wilder, con Kirk Douglas, Ray Teal y Jan Sterling; un drama moderno, sobre periodismo sensacionalista;

A Place in the Sun, dirigida por George Stevens, sobre la novela "An American Tragedy" de Theodore Dreiser, con Montgomery Clift, Shelley Winters, Elizabeth Taylor; dirección y libreto recibieron premio de la Academia, 1951;

A Streetcar Named Desire, dirigida por Elia Kazan, sobre la obra teatral homónima de Tennessee Williams, con Marlon Brando, Vivien Leigh, Kim Hunter y Karl Malden; los tres últimos recibieron premio de la Academia, 1951;

Carrie, dirigida por William Wyler, sobre la novela "Sister Carrie" de Theodore Dreiser, con Laurence Olivier, Jennifer Jones, Eddie Albert, Miriam Hopkins;

Death of a Salesman, dirigida por Laslo Benedek, producida por Stanley Kramer, sobre la obra teatral homónima de Arthur Miller, con Fredric March, Mildred Dunnock, Cameron Mitchell, Kevin McCarty; March recibió premio como intérprete en Venecia, 1952.

Detective Story, dirigida por William Wyler, sobre obra teatral homónima de Sidney Kingsley, con Kirk Douglas, Eleanor Parker, Lee Grant, William Bendix; Miss Grant recibió premio como intérprete en Cannes, 1952;

Sommarlek (Juventud divino tesoro)

Moulin Rouge, dirigida por John Huston, sobre la vida del pintor Toulouse Lautrec, filmada parcialmente en París, con José Ferrer, Colette Marchand;

The Quiet Man, dirigida por John Ford, filmada en Irlanda, con John Wayne, Maureen O'Hara, Victor McLaglen, Barry Fitzgerald; uno de los tres premios internacionales en Venecia, 1952;

Singin' in the Rain, comedia musical dirigida por Gene Kelly y Stanley Donen, que antes había hecho **On the Town** (Un día en New York); con el mismo Kelly, Cyd Charisse, Jean Hagen;

Strangers on a Train, dirigida por Alfred Hitchcock, con Robert Walker, Farley Granger, Ruth Roman, Laura Elliott;

The Thief, dirigida por Russell Rouse, con Ray Milland; un film sin diálogo alguno, aunque con una rica banda sonora; Rouse había dirigido antes **The Well** (El pozo de la angustia).

francia

Belles de Nuit, una fantasía de René Clair, con Gérard Philipe, Martine Carol; premio de la crítica en Venecia, 1952;

Casque d'or, dirigida por Jacques Becker, con Serge Reggiani, Simone Signoret, Claude Dauphin;

Fanfan la Tulipe, dirigida por Christian-Jaque, con Gérard Philipe, Gina Lollobrigida; la dirección fué premiada en Cannes, 1952;

Jeux Interdits, dirigida por René Clement, con Brigitte Fossey, Suzanne Courtal, Georges Poujouly; primer premio de Venecia, 1952;

Nous sommes tous de assasins, dirigida y escrita por André Cayatte **(Justice est faite)**, alegato contra la pena de muerte, con Pellegrin, Mouloudji, Claude Laydu, Louis Seigner;

Le Plaisir, dirigida por Max Ophuls **(La ronde)**, con Jean Gabin, Danielle Darrieux, Madeleine Renaud, Ginette Leclerc, Gaby Morlay, Claude Dauphin, Pierre Brasseur, Simone Simon, Daniel Gélin.

inglaterra

An Outcast of the Islands, dirigida por Carol Reed, sobre novela de Joseph Conrad, con Trevor Howard, Ralph Richardson, Kerima, George Coulouris, Wendy Hiller, Robert Morley;

The Brave Don't Cry, un drama minero, producido por John Grierson, dirigido por Philip Leacock;

Detective Story

The Magic Box, producida especialmente para el Festival de Gran Bretaña (1951) sobre la carrera de William Friese Greene, uno de los pioneros ingleses del cine; dirigida por John Boulting (que hizo **Seven Days to Noon**, Ultimátum) con Robert Donat, Margaret Johnston, Maria Schell y un reparto multiestelar en el que se incluyen fragmentos por Michael Redgrave, Laurence Olivier, Emlyn Williams y otros célebres;

The Secret People, dirigida por Thorold Dickinson, con Valentina Cortesa, Serge Reggiani;

The Sound Barrier, sobre la aviación supersónica, dirigida por David Lean, con Ralph Richardson, Ann Todd, Nigel Patrick.

italia

Altri Tempi, reunión de varios relatos de autores italianos, dirigida por Alessandro Blasetti, con Vittorio de Sica, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Gina Lollobrigida;

Il Cappotto, dirigida por Alberto Lattuada, sobre un cuento de Gogol, con Renato Rascel, Ivonne Sanson;

Il Cappotto

La carrozza d'oro, dirigida por Jean Renoir, con Anna Magnani;

Don Camillo, dirigida por Julien Duvivier, con Fernandel, Gino Cervi, Franco Interlenghi;

Due soldi di speranza, dirigida por Renato Castellani, con Maria Fiore y Vincenzo Musolino, música de Cicognini; primer premio (compartido) de Cannes, 1952;

I Nostri Figli, dirigida por Michelangelo Antonioni (que hiciera **Cronaca di un amore)**, tres episodios filmados en Inglaterra, Francia e Italia;

Miracolo a Milano, dirigida por Vittorio de Sica, sobre asunto de Zavattini, con Francesco Golisano y Paolo Stoppa; primer premio (compartido) de Cannes, 1951;

Processo alla cittá, dirigida por Luigi Zampa;

La voce del silenzio (en Francia **La maison du silence)** dirigida por G. W. Pabst, con Aldo Fabrizi, Jean Marais, Cosetta Greco, Frank Villard, Daniel Gélin.

suecia

Bara en mor (1949), realización de Alf Sjöberg, con Eva Dahlbeck, Ulf Palme, Ragnar Falck y Olof Widgren.

Barabbas (1952), realización de Alf Sjöberg, con Ulf Palme y Anders Henrikson.

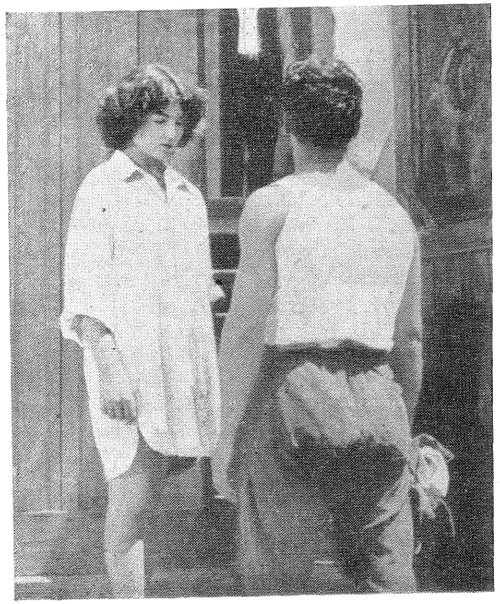
Kvinnors väntan (1952), realización de Ingmar Bergman, con Eva Dahlbeck, Anita Björk y Maj-Britt Nilsson.

otros países

Othello, realizada por Orson Welles, sobre la obra de Shakespeare, filmada en Marruecos; primer premio (compartido) en Cannes, 1952;

The River, realizada por Jean Renoir, filmada en la India, en tecnicolor, con Patricia Walters, Radha, Thomas E. Breen.

Due soldi di speranza



librería de salamanca

LITERATURA - ARTE - CIENCIAS

LIBROS E ICONOGRAFIA AMERICANA

juan carlos gómez, 1418

teléf. 9 27 49 - montevideo

galería espacio

ARTE — DECORACION — REGALOS

procedimientos de transición

En cuanto a las aplicaciones de las cortinas simples descriptas en FILM 8, debe señalarse que en el cine mudo constituían una variante del fundido al iris y del fundido simple, con los mismos fines que éste, es decir, para comenzar o clausurar escenas y para establecer un paréntesis de tiempo y/o de espacio entre secuencias o entre escenas y tomas. El sentido concreto de las cortinas, sus bordes nítidos, su desplazamiento, comúnmente vertical —telón— y horizontal —sobre todo cuando dos cortinas aparecen en forma simultánea, una a cada lado del cuadro, para juntarse en el centro,— y, por ende, su origen teatral, justifican claramente esa aplicabilidad.

Suele insistirse en una recomendación: que la cortina siga la misma dirección del desarrollo de la escena. Si el sujeto va hacia la derecha del cuadro o hacia el ángulo superior del mismo lado (composición de la acción en diagonal), la cortina de cierre aparecerá por la izquierda y se desplazará hacia la derecha en horizontal o en diagonal. En Sinfonía de una vida *(Symphonie eines Lebens, de Hans Bertram, 1942), un músico hace girar su contrabajo. Una toma en primer plano remata en cortina encadenada cuyo desplazamiento acompaña el sentido giratorio del instrumento. Otro ejemplo: si el sujeto se aleja por el medio del cuadro hacia el centro del horizonte, por un camino, por una acera, la escena termina con dos cortinas rectas, de circulación horizontal, que aparecen a cada costado y se reúnen en la mitad de su recorrido obturando así, completamente, el cuadro. Son ideas. Y parece probable que cada operador encuentre otras muchas en materia de cortinas.*

Más concreta es la recomendación de P. y S. Monier de que con los films en colores se prefieran cortinas de colores neutros.

ALGUNOS RECURSOS SIMPLES

Si el sujeto filmado se aproxima a la cámara tanto como para pegar su cuerpo al objetivo cubriendo toda la escena y entonces se interrumpe la toma, puede preverse que el efecto será similar al del fundido simple de cierre. En la toma siguiente, se opera a la inversa; el sujeto, con su cuerpo inicialmente pegado al objetivo, se aleja y descubre otra escena.

Parece que los teóricos del cine amateur no han encontrado otro nombre más elegante y menos injustificado que el de **"Tapón"** para caracterizar este elemental procedimiento de transición con el que Hitchcock defiende disimuladamente su ensayo de film de largo metraje en 10 tomas (**Rope**, 1948). No cuesta imaginar las posibles combinaciones de fundidos y cortinas simples con "tapones" y viceversa. Resulta siempre una alternativa de mayor agilidad.

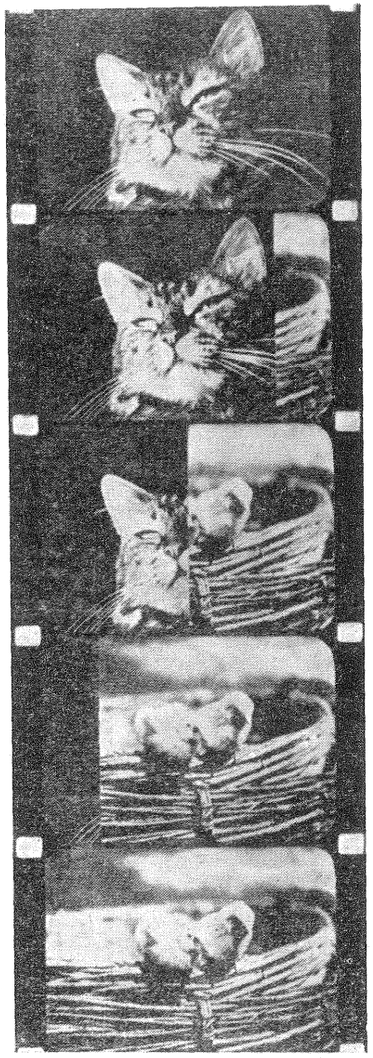
En la línea de las ineludibles designaciones **domésticas** se halla el **"Barrido"**. Para pasar de una escena a otra, la cámara, sin detenerse, hace una veloz panorámica "barriendo" el cuadro. El propósito es darle al espectador la misma sensación que experimentaría si, paseando tranquilamente, se viera sorprendido por una repentina conmoción que le obligara a volver rápidamente la cabeza y fijar su vista en otro lugar.

La técnica del procedimiento es también elemental. Se aconseja la mayor velocidad posible en la panorámica y el corte de toma durante su transcurso. Es interesante el efecto logrado si la toma siguiente contiene una escena estática, apacible; pero, asimismo, esa toma puede iniciarse en medio de otra panorámica violenta que remate exactamente, aunque esto es dificultoso, en la escena que continúa. Uno de los noticiarios uruguayos está aplicando actualmente, con frecuencia, la transición de "Barrido". En la práctica, se le llama cortina y profesionalmente se obtiene intercalando entre las dos tomas un fragmento de film, con 26 a 28 fotogramas (en pase de 35 mm. sonoro), que contiene una escena "barrida" y es parte de una panorámica rapidísima filmada especialmente. Luis Hochman considera que "es éste un medio excelente de transportar la atención del público de un punto a otro y, a tiempo de hacerlo así, prepararle el ánimo para el ritmo más acelerado de la acción siguiente".

Una larga serie de procedimientos de transición puede extraerse de la técnica de interponer ante el objetivo sujetos que, aun sin obturarlo como en el caso del "tapón", cubren la escena, o de la técnica de mover la cámara hasta encuadrar un punto neutro de referencia. Supóngase la filmación de una escena al borde de una carretera; la cámara se halla ubicada en el lado opuesto. Un auto pasa y cubre toda la escena; en este momento se corta la toma. Se encuadra luego la escena inmediata: por ejemplo, una calle. Se hace pasar el mismo auto transversalmente y en la misma dirección, y cuando cubre todo el cuadro, aproximadamente en el mismo sitio en que se cortó la toma anterior, comienza la nueva toma. Como el automóvil producirá en la pantalla una imagen borrosa (por su velocidad y por estar algo fuera de foco), es fácil que pase desapercibido el corte de una escena a otra.

Puede diagnosticarse que un recurso parecido utiliza **Rasho mon** (1950, Akira Kurosawa) para aparentar que el travelling del leñador que corre por el bosque (mientras la cámara lo sigue, enfocándolo lateralmente) es uno solo y de una extensión inusual, dadas las difíciles condiciones de su realización (plano medio americano de un hombre que corre entre la espesa maraña). Cabe sospechar el uso de un teleobjetivo, el giro de la cámara sobre sí misma y el sujeto corriendo en círculo alrededor; corresponde suponer, alternativamente, un "zoom" sobre extensos rieles. Pero mejor conviene no descartar varios travellings iguales, repetidos, más cortos, que se empalmaron sin perceptible solución de continuidad (gracias a los saltos del sujeto, los juegos del contraluz) y depararon la sensación de un travelling único. Basta para ello unir dos fotogramas de las distintas tomas, en los cuales la ubicación y disposición del sujeto en el cuadro, su relación y proporción con los bordes y los fondos, la apariencia de éstos, sean similares, lo que no es difícil, en definitiva, si se hicieron varias tomas con el mismo contenido, con el mismo trámite, distancia, exposición, etc.

Muchos aficionados descubren prontamente el sistema de finalizar una toma mediante panorámica que encuadra exclusivamente el cielo; en ese punto interrumpen la toma. Después inician la siguiente con un encuadre del cielo y mueven la cámara hasta encuadrar la escena correspondiente. Sólo es necesario disponer de dos cielos de igual valor tonal y regular la exposición para que parezca una sola toma. En **Un solo verano de felicidad** (Hon dansade en sommar, 1951, Arne Mattsson) se utiliza dramáticamente un recurso similar. La cámara toma a los dos jóvenes protagonistas en plano medio y luego se eleva hasta encuadrar solamente árboles y hojas en plano general; luego desciende y surge un primer plano con el rostro del siniestro anormal que acecha a la pareja.



1 — Efecto normal de cortina encadenada

Son naturalmente posibles todos estos recursos mediante travelling que desplace o configure el desplazamiento de la cámara hasta el sujeto u objeto interpuesto o elegido como punto neutro para la transición.

LAS CORTINAS ENCADENADAS

Junto con los fundidos simples y los encadenados, las cortinas encadenadas son los procedimientos de transición o puntuación cinematográfica que más utilizan los realiza-

dores actuales. Como recurso de batalla, se obtienen rutinariamente en la "truca" o durante el proceso de negativo-positivo mediante interposición de un tercer film cortina, retroceso y nueva exposición con interposición de film-contracortina.

Pero su realización en la cámara, durante la filmación, exige una técnica de máxima exactitud, y es muy dificultosa, por no decir imposible, si se trata de doble cortina encadenada (de aparición lateral simultánea y reunión en el centro del cuadro, por ejemplo).

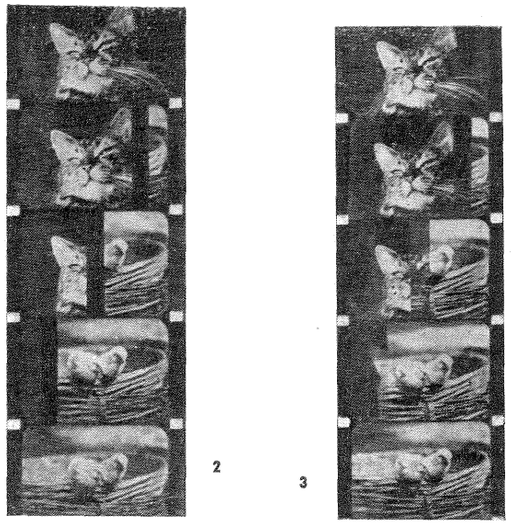
Un primer procedimiento consiste en terminar la toma señalada para la transición en cortina encadenada, deslizando ante el objetivo, supóngase que de izquierda a derecha, una mascarilla recta, como si se tratara de producir un efecto de cortina simple vertical de cierre. Habrá que controlar con la mayor precisión posible, el número de fotogramas filmados durante el tiempo en que se deslizó esa mascarilla delante del objetivo hasta obturarlo por completo. Aun si la cámara dispone de contador de cuadro por cuadro, condición casi ineludible en el procedimiento, se necesitaría un ayudante para efectuar ese contralor. Un período recomendable para la transición en cortina es el de dos segundos y medio (40 fotogramas en filmación muda; 60 en sonora). Terminada la toma del ejemplo (filmación muda), se rebobina el film 40 fotogramas (con el objetivo tapado si se utiliza la manivela de retroceso o con paciencia en el cuarto obscuro). Luego se hace la toma siguiente iniciándola con la misma mascarilla desplazada en igual sentido, pero como si se tratara de una cortina simple vertical de apertura, es decir, que comienza obturando el objetivo y después lo descubre paulatinamente desplazándose hacia la derecha hasta desaparecer.

Es fundamental la regularidad en el movimiento de las dos cortinas y el mantenimiento de una perfecta verticalidad. Esto último se logra sin inconvenientes si la mascarilla se desliza sobre guías adosables al parasol, portafiltro, caja de efectos.

La idea es que en cada uno de los 40 fotogramas de la transición, la segunda cortina cubra exactamente el campo no cubierto por la primera cortina. Es difícil la regularidad de desplazamiento de la mascarilla salvo que se disponga de un sistema de relojería para su propulsión en avance y retroceso. De allí derivan las imprecisiones. Pero no son demasiado graves.

Normalmente, el efecto consiste en que una raya vertical apenas perceptible, se desplaza de izquierda a derecha cubriendo la escena anterior y descubriendo al mismo tiempo la subsiguiente (figura 1). Si la segunda cortina se movió con atraso respecto de la primera, resultará que esa raya vertical se ha convertido en una banda vertical negra más o menos ancha (figura 2). Si la segunda cortina se anticipó a la primera, esa banda más o menos ancha que se desplaza de izquierda a derecha, contendrá una zona de sobreimpresión de ambas escenas con efecto parecido al del fundido encadenado pero menos agradable (figura 3).

Un segundo procedimiento elimina estas imprecisiones pero se limita a la transición entre títulos, dibujos, fotografías o sujetos estáticos. Supóngase que se desea separar con cortina encadenada vertical, de izquierda a derecha (sentido de la lectura), —puede ser también horizontal, pero se usa menos,— dos títulos del comienzo del film. Sobre el borde superior e inferior del rectángulo del titulero, se marcan 40 divisiones. Se filma el primer título durante el plazo necesario para su lectura y se detiene la filmadora; en seguida se coloca el borde recto vertical derecho de un cartón rectangular negro, exactamente sobre la izquierda de la primera división izquierda del titulero y se dispara un fotograma. Se requiere cámara con dispositivo para filmar cuadro por



2 3

Cortinas encadenadas defectuosamente realizadas

cuadro y contador de imágenes, si es posible; si no hay cuadro por cuadro, puede obtenerse igual con la velocidad de 8 imágenes por segundo y aun la de 16, si se practican golpes secos y rápidos sobre el disparador; hay que atender en este caso el problema de compensación de la exposición por la inercia del disparo cuadro por cuadro y/o la reducción de velocidad. Luego se coloca el cartón negro sobre la siguiente división y se dispara otro cuadro y así sucesivamente hasta que cubiertas las 40 divisiones y hechos, por consiguiente, los 40 fotogramas respectivos, el cartón se ha sobrepuesto enteramente al título. En seguida se quita éste y se le sustituye por el siguiente, previo rebobinado del film en 40 fotogramas. El cartón negro se colocará ahora con su borde recto vertical izquierdo sobre la derecha de la primera división izquierda del titulero y se dispara un cuadro. Después sobre la siguiente y se dispara otro cuadro y así hasta que se descubre enteramente el título que luego se filma a velocidad normal durante el tiempo indispensable para su lectura. Si la operación no adolece de errores, la cortina encadenada resultará perfecta y aun admite cierto margen de imprecisión (uno o dos cuadros) que no se notará.

Dos observaciones: la primera, ya insinuada, se relaciona con las diferencias de exposición resultante para los fotogramas de los títulos que se filman a velocidad normal y los que se filman cuadro por cuadro. La inercia del dispositivo de cuadro por cuadro provoca, en la generalidad de las cámaras, un perezoso movimiento del obturador y la consiguiente sobreexposición. Algunos fabricantes preven esto y en las instrucciones de las filmadoras anotan el tiempo de exposición que corresponde al respectivo dispositivo de cuadro por cuadro. Si a 16 cuadros por segundo cada fotograma recibe luz durante 1/32 avo de segundo (obturador en 180°), el fabricante anota, por ejemplo, que en el cuadro por cuadro de la máquina ese tiempo aumenta a 1/22 avo de segundo. En caso contrario, hay que averiguar la relación, con pruebas previas, pero si se quiere liquidar este inconveniente, puede asumirse, con arreglo a la perseverancia de cada uno, la tarea de tomar la totalidad de los títulos a cuadro por cuadro, aun fuera de la zona de los 40 fotogramas de la transición. Un cierre del diafragma al 30 % servirá para compensar la sobreexposición aludida y, en todo caso, se obtendrá una exposición constante a lo largo de todos los títulos.

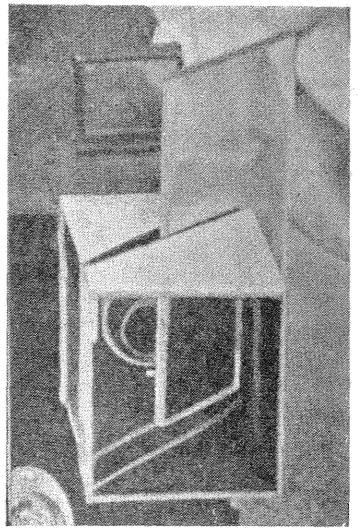
La segunda observación es que puede reducirse a 20 el número de las divisiones trazadas en el titulero, a condición de que se aumente a dos el número de cuadros disparados en cada una.

Aparte de su aplicación exclusiva a títulos y fotografías, el procedimiento puede extenderse a sujetos estáticos (habitación vacía sin personas ni movimiento, paisaje invariable, etc.) si se practica del mismo modo sobre el rectángulo anterior de una caja de efectos.

Un tercer procedimiento para la realización en la cámara de cortinas encadenadas implica, básicamente, el truco del espejo a 45 grados y la fabricación del dispositivo que aparece en la figura 4. Consiste en un parasol o caja rectangular obscura que puede construirse con cartón duro, madera delgada o metal laminado, abierta en la cara que enfrenta al sujeto y en una de las caras laterales, con un aro de sujeción, que sirva para fijarla firmemente en el objetivo, en su cara posterior; la otra cara lateral y la parte superior llevan una ranura paralela a una especie de riel o canalillo que se hará en el piso de la caja cementando dos pequeñas tiras de cartón duro y que actuarán como guía, en forma tal que pueda deslizarse con facilidad un espejo limpio y libre de distorsión, sobre un plano a 45 grados del eje óptico, directamente frente al objetivo. El espejo debe ser un poco más alto que el dispositivo, así sobresale y refleja la imagen que se está filmando en el visor, con lo cual se seguirá exactamente la filmación. Pero si el visor tiene una ubicación distinta al de la figura 4 y se halla, por ejemplo, en la parte superior derecha de la cámara, será necesario colocar delante del mismo un espejito a 45 grados que pueda quitarse en seguida, a fin de componer previamente las dos imágenes de la transición. En este caso puede omitirse la ranura del techo de la caja y sustituirla por otro canalillo en su parte interna. Si el visor está del lado izquierdo, resultará indispensable intentar la inversión del dispositivo y las consiguientes soluciones similares. Una capa de pintura negra mate en el interior de la caja, termina el trabajo y evita reflexiones perjudiciales en el objetivo.

Para producir el efecto de cortina encadenada con este dispositivo, es menester preparar dos escenas o sujetos que han de actuar al mismo tiempo, uno delante del objetivo y el otro al lado de éste. Antes de colocar el espejo, se enfoca y encuadra la primera escena, que tendrá lugar frente al objetivo. Luego, se coloca el espejo en la ranura y por medio de éste, en el caso de la figura 4 o del espejito auxiliar a 45 grados sobre visores laterales, se enfoca y encuadra la segunda escena, que se desarrolla al costado de la cámara. Para asegurar que las dos escenas están a foco, mídanse las distancias a que se hallan del centro del espejo; es preferible que no sean demasiado desiguales calculándose, en este caso, un foco promedio. Las tomas de paisajes o imágenes lejanas o la filmación con objetivos de foco fijo, no exigen excesivos cuidados de enfoque. Normalmente, diafragmando mucho (y aprovechando así la profundidad de campo del objetivo en uso), es posible combinar tomas de planos generales y de primeros planos.

Encuadradas y enfocadas las dos escenas, se retira el espejo de la guía y se filma la primera; llegando al punto de transición, se da orden de "acción" al sujeto que está al costado de la cámara mientras se va deslizando suavemente el espejo dentro del dispositivo (durante el tiempo, ya recomendado, de dos segundos y medio, si es posible). El espejo cumple la doble función de ocultar la primera escena y reflejar la segunda, aparejando en el film el efecto de cortina encadenada.



4 — Truco con espejo a 45 grados

Nada impide que se invierta el orden de las tomas, filmando primero la escena lateral y luego la frontal; entonces el espejo estará colocado en el dispositivo al filmarse la escena lateral y se retirará suavemente, del mismo modo indicado, para operar la transición a la escena frontal. Una variante consiste en deslizar el espejo de arriba a abajo para lo cual los canalillos serán colocados en las caras laterales de la caja. Resultará así el efecto de telón-cortina encadenada.

W. D. B.

VOCABULARIO

CUADRO POR CUADRO.— Expresión referente a que, mediante un dispositivo de la filmadora, puede imprimirse en el film un solo fotograma cada vez que se acciona su disparador.

EJE OPTICO.— Línea recta que imaginariamente atraviesa los centros de las lentillas que componen cada objetivo.

EXPOSICION.— Acción de exponer el film virgen con la cantidad de luz necesaria para que la imagen imprima, lo que en cine se regula con el diafragma del objetivo, el obturador de la cámara y/o la velocidad de filmación. Si esa cantidad de luz es excesiva, la imagen positiva aparecerá más clara que lo normal y se dirá que hubo **sobreexposición.** Si fué exigua, esa imagen resultará obscura y se dirá que hubo **subexposición.** Se sobreentiende que la apariencia de la imagen negativa será la contraria en uno y otro caso.

FOTOGRAMA.— Cada uno de los cuadros, imágenes o fotografías que integran la banda del film cinematográfico.

TRUCA.— Máquina que produce diversos trucos y efectos. Su principio básico es la refilmación de la película. Está compuesta, en lo esencial, por un proyector y una filmadora perfectamente alineados uno con otra.

Bibliografía. Ciné-Almanach Prisma. P. Boyer y P. Faveau, París, 1947. **Le cinéma sur formats réduits**, Georges Acher, Raymond Bricon y Jean Vivié, T. I, París, 1948. **Cortinas en la filmación**, adaptación por Fidel Lobos publicada en el Nº 657, pág. 33 y sigtes., de la Revista Correo Fotográfico Sudamericano, correspondiente al 1º de abril de 1951.

recogiendo la tradición
del mejor cine europeo

ARTKINO
PICTURES

presentará en
1953

el nuevo gran CINE
CHECOESLOVACO

Iniciando la temporada con

CONCIENCIA

del director Jiri Krejcik
y

PANADERO del EMPERADOR

del director Martin Fric

Colonia 1263, casi Yi — Tel. 8 32 00

ATENEA

Libros de Arte, Científicos, Literarios y Técnicos. Antiguos, Raros y Agotados. Canje, Venta y Compra de Libros Usados. — Textos Universitarios

Peter Kent

CARTERAS - GUANTES - FANTASIAS

MONTEVIDEO
Ituzaingó, 1409
Teléf. 8 65 84

BUENOS AIRES
Charcas, 668
U. T. 32 37 48

cine estudio SALGADO

—Efectúe sus trabajos con todos los recursos de los Laboratorios de 35 mm.
—Por un poco más de dinero trabaja con negativo que le ofrece las siguientes ventajas:
—30 metros de negativo virgen, revelado, copiado y positivo por $ 35.70.
—Además esto le permite agregar a sus películas esfumados, fundidos, encadenados y otros efectos especiales.
—De la misma manera utilizando el negativo virgen nuestro Laboratorio puede agregarle el sonido en la copia exhibición.
—La banda sonora completa sólo le cuesta $ 0.80 el metro.
—Otra de las ventajas del negativo es que Ud. puede hacer títulos sobre impresos.
—Utilizando negativo le balanceamos las luces, y Ud. puede obtener una copia pareja.
—Realizamos títulos al precio corrientes de $ 2.50 hasta 7 palabras.
—Los trabajos se entregan en la semana; días de revelado: negativo, martes; positivo, miércoles; negativo, jueves; positivo, viernes.
—Atendemos consultas de toda clase de trabajos de filmación y proyección.
—Alquilamos cámara, reflectores, Dolly, proyectores, etc.
—Tenemos siempre a la venta negativo fresco.
Recuerde que para obtener buenas copias, sólo se logra trabajando con película negativa en su cámara.

Venta películas virgen		
	negativo	$ 0.50
	positivo mudo	" 0.30
Laboratorio	sonido	" 0.30
	positivo sonido	" 0.30
	grabación, el mt.	" 0.48
	copiado, el mt.	" 0.11
Revelado negativo o positivo, el metro		$ 0.14
Títulos		" 2.50
Esfumados, encadenados, cortinas, c/u.		" 5.00
Trabajo de armado, el metro		" 0.25
Copia muda		" 0.55
Copia sonora		" 0.55
Contratipo, el metro		" 0.55
Alquiler	reflectores	Convencional
"	cámara	"
"	estudio	"

productores de NOTICIERO DEPORTIVO

cine estudio **SALGADO**

pasaje palacio salvo
entre piso — montevideo
teléfonos: 40 38 06 - 9 16 97
dirección telegráfica "brasal"

filmaciones
revelados
copias
títulos

sonorización
efectos especiales
dibujos animados
compaginación

su regalo...

elíjalo en nuestro amplio y variado surtido
tenemos un equipo para cada posibilidad

filmadoras

Kodak Brownie 8 mm. ideal para el principiante, con estuche símil cuero y 4 rollos de color ..... $ 170.—

Cristen 8 mm. lente extra luminoso F. 2,5 intercambiable, construcción sólida y compacta. Con 2 rollos blanco y negro y 1 de color ..... $ 215.—

Keystone Olimpic 8 de excelente calidad y amplias posibilidades que satisfacen al aficionado más exigente. $ 240.—

Keystone 16 mm. magazine compacta, manuable, ideal para el viajero, desde ..... $ 390.—

Disponemos además de otros modelos en Kodak, Keystone, Pathé, Bolex, Filmo, etc.

proyectores

Noris 16 mm. toma carretes de hasta 120 mts. Excelente proyección ..... $ 99.—

Kodak 8 mm. Simple y seguro; lente extra luminoso F. 1,6 trat. ..... $ 300.—

Keystone 8 mm. Con lámpara de 500 W. toma carretes de hasta 120 mts. completo con transformador .... $ 380.—

Keystone 16 mm. Lámpara de 750 W. lente extra luminoso F. 1,6 tratado, parada de cuadro, marcha atrás, etc., completo con transformador ..... $ 490.—

Pathe 16 mm. Sonoro. Para proyecciones profesionales en el hogar; simplicidad en el manejo, excelentes resultados. Completo desde ..... $ 990.—

cámaras fotográficas

Kodak Fiesta. Ideal para el principiante; 12 fotos por rollo 6 × 9 ..... $ 25.—

Kinax Alsace. Construcción sólida y práctico manejo, objetivo anastigmático F. 6,3 tratado, obturador con pose, velocidades de 1/25, 1/50 y 1/100, sincronizado para flash, enfoque frontal de 1,5 mt. al infinito, visor reflex y directo. 8 fotos por rollo 6 × 9 ..... $ 90.—

Kinax Provence. Semejante al anterior, con velocidades desde 1/10 a 1/150 y disparador automático ..... $ 120.—

Kinax II. Aparato plegable 6 × 9 de la mejor calidad, objetivo anastigmático tratado F. 4,5, obturador con velocidades desde 1 seg. a 1/350, autodisparador sincronizado para flash, disparador desde la caja, enfoque frontal, visor óptico directo con corrección de paralaje ..... $ 150.—

FOTO-MICRO
RIO NEGRO, 1370

TELEF. 95516
MONTEVIDEO

Imp. "Rosgal" - Tel. 8 54 86